Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der
Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

GERHARD LEPIORZ
aus Stuttgart.

1938

DISSERTATIONS-VERLAG G. H. NOLTE DÜSSELDORF

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. G. Rohlfs.
Korreferent: Professor Dr. H. Schneider.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juni 1937.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN.

INHALTSVERZEICHNIS.

Literaturverzeichnis IV
Einleitung 1

I. Symbolismus 2
1. Der Symbolismus als Epoche 2
2. Der Modernismus als spanische Spiegelung des Symbolismus 3
3. Die führenden Dichter des Modernismus 5
4. Spanisch Amerika und der Modernismus 8

II. Themen der symbolistischen Dichtung 11
1. Die Hauptthemen Rubén Daríos 11
a) Französische Themen: Galicismo 12
b) Spanische Themen: Castellanismo 13
c) Themen der Neuen Welt: Mondonovismo 15
d) Universale Themen: Universalismo 18
2. Die Hauptthemen der spanischen Symbolisten 21
a) Französische Themen: Manuel Machado 21
b) Spanische Themen: Antonio Machado 24
c) Universale Themen: Juan R. Jiménez 28
3. Nebenströmungen 35
a) Themen der Neuen Welt 35
b) Rhetorisch-preziöse Themen 38

III. Ausdrucksformen der symbolistischen Dichtung 42

A. Der Vers 42
1. Überblick über die traditionelle spanische Metrik . . . 42
2. Die Verskunst Rubén Daríos 44
a) Der Einfluß Victor Hugos auf die Jugendgedichte Daríos 44
b) Neue Formen in Azul 44
c) Neue Formen in Prosas profanas 45
3. Die Verskunst der spanischen Symbolisten 48
a) Die Versuche Salvador Ruedas 48
b) Die Verskunst Manuel Machados 49
c) Der Übergang zum freien Vers 52
d) Der freie Vers bei Juan R. Jiménez 54

B. Der Stil 56
1. Das Wort 56
a) Wortwahl 56
b) Wortstellung 58

2. Satzform 60
a) Nominalstil 60
b) Der nominale Ausruf 62
c) Die Frage 65
3. Wiederholungen 67
4. Wortspiele und Alliteration 69
5. Antithese 71
6. Volkstümliches 73
7. Farbe 75
8. Ton 78
9. Duft 80
10. Synästhesie 82
11. Das Bild 84
a) Der Vergleich 84
b) Die Metapher 87
c) Das Symbol 88

IV. Ergebnis und Gesamtansicht 89
1. Wesen und Bedeutung der symbolistischen Dichtung . . . 89
2. Der Modernismus und der europäische Symbolismus . . . 90
3. Ausklang der symbolistischen Dichtung 92
4. Wertung der symbolistischen Dichtung 93

LITERATURVERZEICHNIS.

I. Texte.

Hauptwerke, denen die Zitate entnommen sind:

Rubén Darío: Obras poéticas completas, Madrid 1932.
— (Azul . . ., 1888) Abk.: Azul.
— (Prosas profanas, 1896) Abk.: Prosas.
— (Cantos de vida y esperanza, 1905) Abk.: Cantos.
— (Canto a la Argentina, 1910) Abk.: Canto.
— (Baladas y canciones) Abk.: Baladas.
J. R. Jiménez: Segunda Antolojía poética (1898—1918), Madrid 1933. Abk.: AS.
— Poesía (en verso), Madrid 1923. Abk.: Poe.
— Belleza (en verso), Madrid 1923. Abk.: Bel.
A. Machado: Poesías completas, Madrid 1933. Abk.: AM.
M. Machado: Poesías (Opera omnia lírica), Madrid-Berlin 1924. Abk.: MM.
R. del Valle Inclán: Claves líricas, Madrid 1930. Abk.: Claves.
F. de Onís: Antología de la poesía española e hispanoamericana, Madrid 1934. Abk.: Onís.

Weitere Texte:

J. R. Jiménez: Poemas májicos y dolientes, Madrid 1911.
— Melancolía, Madrid 1912.
— Laberinto, Madrid 1913.
— Poesías escojidas (1899—1917), New York 1917.
R. Pérez de Ayala: La paz del sendero, Madrid 1924.
— El sendero innumerable, Madrid 1924.
— El sendero andante, Madrid 1924.
— Ramoneo, London 1935.
S. Rueda: Poesías completas, Barcelona 1912.
M. de Unamuno: Poesías, Bilbao 1907.
— Rosario de sonetos líricos, Madrid 1911.
Fr. Villaespesa: Obras completas, 12 vols., Madrid 1916—18.
J. Santos Chocano: Obras poéticas, Buenos Aires o. J.
M. Gutiérrez Nájera: Sus mejores poesías, Madrid 1916.
J. Herrera y Reissig: Obras completas, Montevideo 1913.
L. Lugones: Las horas doradas, Buenos Aires 1922.
— Las fuerzas extrañas, Buenos Aires 1926.
A. Nervo: Obras completas, Madrid 1920—28.
L. G. Urbina: Antología romántica, Barcelona 1917.
— Los últimos pájaros, Madrid 1924.
C. Pezoa Velis: Poesías y prosas completas, Santiago 1927.
Gerardo Diego: Poesía española (Antología 1915—1931), Madrid 1932.
Jorge Cuesta: Antología de la poesía mexicana moderna, México 1928.
M. Menéndez y Pelayo: Antología de poetas hispano-americanos, Madrid 1893—1895.
Julio Noé: Antología de la poesía argentina moderna (1900—25), Buenos Aires 1926.

II. Literarhistorische Werke.

A. — Spanische Literatur.

Aubrey F. G. Bell: Contemporary Spanish Literature, London 1925.
R. Cansinos Assens: La nueva literatura, 2 vols., Madrid 1917—1927.
Alfred Coester: The Literary History of Spanish America, New York 1928.
M. Daireaux: Panorama de la littérature hispano-américaine, Paris 1930.
E. Díez-Canedo: Conversaciones literarias 1915—20, Madrid 1921.
Fr. Donoso: Al margen de la poesía, Paris 1927.
J. Fitzmaurice-Kelly: Geschichte der spanischen Literatur, Heidelberg 1925.
I. Goldberg: La literatura hispano-americana, Madrid 1922.
A. González-Blanco: Los Contemporáneos, Paris 1907.
H. Jeschke: Die Generation von 1898 in Spanien, Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Heft 83, Halle 1934.
S. de Madariaga: The Genius of Spain and other essays on Contemporary Literature, Oxford 1923.
J. F. Montesinos: Die moderne spanische Dichtung, Leipzig-Berlin 1927.
M. de la Peña: El Ultraismo en España, Madrid 1925.
H. Petriconi: Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870, Wiesbaden 1926.
L. Pfandl: Die spanische Lyrik seit 1850 (in der Festschrift für Karl Vossler, Heidelberg 1922).
M. Romera-Navarro: Historia de la literatura española, New York 1928.
E. Solear Correa: Poetas de Hispanoamérica, Santiago de Chile 1926.
A. Torres Ríoseco: Precursores del modernismo, Madrid 1925.
J. B. Trend: The Origins of Modern Spain, Cambridge 1934.
A. Valbuena Prat: La poesía española contemporánea, Madrid 1930.
M. L. Wagner: Die spanisch-amerikanische Literatur in ihren Hauptströmungen, Leipzig-Berlin 1924.
C. A. Warren: Modern Spanish Literature, London 1929.
A. Zayas: Ensayos de Crítica histórica y literaria, Madrid 1907.

B. — Französische Literatur:

André Barre: Le Symbolisme, Paris 1912.
Georges Bonneau: Le Symbolisme dans la Poésie française contemporaine, Paris 1930.
— Albert Samain, poète symboliste, Paris 1925.
Henri Clouard: La poésie française moderne, Paris 1924.
V. Klemperer: Die moderne französische Lyrik, Leipzig-Berlin 1929.
René Lalou: Histoire de la Littérature française contemporaine, Paris 1931.
G. Lanson: Histoire de la Littérature française, Paris, 23. Aufl.
F. Martino: Parnasse et Symbolisme, Paris 1924.
A. Poizat: Le Symbolisme, Paris 1924.

C. — Vergleichende Literaturgeschichte.

G. Bianquis: La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke, Paris 1926.
J. W. Cunliffe: English Literature during the Last Half-Century, New York 1925.
E. L. Duthie: L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique allemand. Les Blätter für die Kunst. Paris 1931.
B. Fehr: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1923 usw.
E. K. Mapes: L'Influence française dans l'Oeuvre de Rubén Darío, Paris 1925.
A. Zéréga-Fombona: Le Symbolisme français et la Poésie espagnole moderne, Paris 1919.

III. Allgemeine wissenschaftliche Werke.

Ch. Bally: Traité de Stilistique française, Heidelberg 1909.
W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig-Berlin 1922.
W. Fleischer: Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen, Diss. Greifswald 1911.
M. Grammont: Le Vers français, Paris 1923.
R. Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907.
P. Henríquez Ureña: La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid 1933.
C. Jäckel: Richard Wagner in der französischen Literatur, 2 Bde., Breslau 1931.
R. M. Meyer: Deutsche Stilistik, München 1913.
E. Neddermann: Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez, Hamburg 1935.
Pérez y Curis: Arquitectura del verso, Paris 1913.
H. Pongs: Das Bild in der Dichtung Bd. I, Marburg 1927.
L. Spitzer: Stilstudien Bd. II, München 1928.
E. Winkler: Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929.
E. Wechssler: Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform, Leipzig 1930.

IV. Zeitschriften.

Helios, Madrid 1903—1905.
La Pluma, Madrid 1920—1923.
Indice literario, Madrid 1932.
Revista de Occidente, Madrid 1923 ff.
Hispania, Stanford (California) 1918 ff.
Revista de Filología española, Madrid 1924 ff.
Revue de Littérature comparée, Paris 1921 ff.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549601_0088

EINLEITUNG.

Die Geschichte Spaniens zeigt einen einzigartigen Aufstieg von den Kämpfen Pelayos bis zur vollständigen Befreiung der Halbinsel von den Arabern und weiter von der Entdeckung Amerikas bis zur Weltherrschaft Karls V. Fünf Jahrhunderte hatte es gedauert, bis Spanien eine einige Nation wurde, kaum fünf Jahrzehnte dauerte es, bis es die Herrin des Reiches war, in dem die Sonne nicht unterging. In dieser ungeheuren Überhöhung liegt die Tragik der spanischen Geschichte begründet. Allzu schnell war das riesige Reich errichtet worden.. Die Halbinsel war als Grundlage zu klein. So riß das stolze Gebäude auseinander und der Zerfall scheint heute noch fortzugehen.

In der Literaturgeschichte ein ähnliches Bild: von dem Epos des Cid, des Kämpfers um die Befreiung Spaniens, wächst die spanische Literatur an, bis sie in den auf Karl V. folgenden hundert Jahren ihre Blütezeit erlebt. In diesem *siglo de oro,* dem „goldenen Jahrhundert" katexochen, scheint sich die dichterische Kraft Spaniens erschöpft zu haben. Im 18. und 19. Jahrhundert leuchtet kein Name mehr auf, der dem Ruhm eines Cervantes, eines Lope de Vega oder eines Calderón gleichkäme.

So ist es erklärlich, daß sich die Hispanistik hauptsächlich der Erforschung des goldenen Zeitalters der spanischen Literatur oder allenfalls der Vorläufer und der unmittelbaren Epigonen zuwendet. Nun aber zeigt gerade die Gegenwart wieder eine starke Bewegtheit im geistigen Leben Spaniens. Wie Italien ein neues nationales Bewußtsein gefunden hat, ist auch Spanien daran, sich seiner Sendung bewußt zu werden.

Die vorliegende Arbeit soll auf die Erneuerungsbestrebungen in der modernen spanischen Dichtung hinweisen. Sie soll an Hand der Themen der Dichtung und ihrer Ausdrucksformen den künstlerischen Willen der letzten Dichtergeneration darlegen und ihn nach seiner völkischen und zeitlichen Gebundenheit zu deuten suchen. Sie will dadurch den Blick lenken auf die geistigen Grundlagen des heutigen Spanien und auf die Möglichkeiten, die in der spanischen Kultur diesseits und jenseits des Atlantik schlummern, einer Kultur, die das Bild der abendländischen Welt wesentlich mitbestimmt hat.

I. SYMBOLISMUS.

1. Der Symbolismus als Epoche.

Der Symbolismus ist wie die Romantik eine geistige Strömung, die sich in allen europäischen Kulturen fast gleichzeitig durchgerungen hat. In erster Linie handelt es sich dabei um eine Reaktion gegen den materialistischen Geist, der sich in Anlehnung an die Fortschritte in den Naturwissenschaften im Lauf des 19. Jahrhunderts auf allen Gebieten des Lebens bemerkbar gemacht hatte.

Ähnlich wie die Romantik steht der Symbolismus im Gegensatz zu dem aufklärerischen Zeitgeist. Von der positiven Wissenschaft enttäuscht, wandte man sich dem Übersinnlichen zu oder man kehrte zu den alten Werten zurück. In Frankreich, wo ja Positivismus und Naturalismus ihre stärksten Stützen hatten, fand die neue Bewegung erstmals ihren Ausdruck in einer dichterischen Schule, dem „Symbolismus".

Wie die Romantiker ihre Dichtung den Gesetzen der Malerei anzupassen suchten und wie sich der Parnaß die Plastik zum Vorbild nahm, so wurde es das Bestreben der Symbolisten, es der Musik gleichzutun. Im Jahre 1884 verkündete Verlaine seine schon 10 Jahre früher verfaßte *Art poétique*, und um dieselbe Zeit erschienen in Frankreich die neuen Zeitschriften, die der jungen Generation als Sprachrohr dienen sollten [1]).

Es wäre aber verkehrt, wollte man in der französischen symbolistischen Dichtung den einzigen unmittelbaren Ausfluß der neuen Zeitströmung sehen. In Deutschland war es vor allem Friedrich Nietzsche, der durch seine „Umwertung aller Werte" die Morgenröte einer neuen Zeit aufdämmern ließ. Neben ihm wirkte Richard Wagner mit der Idee eines neuen Gesamtkunstwerks über die deutschen Grenzen hinaus und gerade die französischen Dichter waren es, die seine Ästhetik übernahmen [2]).

In England äußert sich die Abkehr vom Materialismus in der plötzlichen Beschäftigung mit dem Unterbewußten und dem Unbewußten, mit Okkultismus und Spiritismus. „Das Jahr 1887 ist geradezu ein *annus mirabilis* der Übersinnlichkeit." [3]) Mystik und Theosophie leben wieder auf. In dieser mystischen, das Übersinnliche betonenden Zeitströmung findet sich die keltische Seele wieder. Die keltische Renaissance, die geistige Wiedergeburt des keltisch-irischen Volkes, hat auch der englischen Dichtung eine Epoche lyrischer Entfaltung geschenkt, die in ihrer Bedeutung dem französischen Symbolismus um nichts nachsteht. Auch sie ist nur aus dem

---

1) Es sind hier Le Mercure de France, Le Décadent und La Vogue zu nennen, ferner La Revue Indépendante und La Revue Wagnérienne, alle 1885—86 begründet.

2) „Er war für sie der Künder eines neuen, ihres Kunstideals, und hatte zudem in ihren Augen durch seine Auffassung der Kunst als Religion eine zwar verschiedenartig ausgelegte, dabei aber unbestrittene ethische Sendung." Jäckel, Richard Wagner in der franz. Literatur, Bd. I, S. 204.

3) Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 320.

Zeitgeist heraus völlig zu verstehen: „Denn die beiden Dichter, die das Ohr der Welt gefangen halten, die die Bewegung ... künstlerisch gezeugt haben, sind, der eine von ihnen, William Butler Yeats, Mystiker, der andere: George William Russell, dessen Federname A. E. ist, Theosoph." [4]).

Alle diese Bewegungen, keltische Renaissance, Neuromantik, Symbolismus, stehen unter demselben Zeichen: Kampf gegen den Materialismus in Leben und Kunst. Sie treten für die ewigen Werte ein, die der Mensch mehr fühlt als begreift. In dieser Hinsicht schließt sich die symbolistische Epoche, so grundlegend sie sich von der vorhergehenden unterscheidet, im großen ganzen an die Tradition an, im Sinne einer Rückkehr zu den Grundwerten des Seins: die neue metaphysische Einstellung äußert sich in der vorzugsweisen Darstellung der sinnlich nicht erfaßbaren Dinge, das Bewußtsein rassischer Gebundenheit ist in den Grundsätzen der *Ecole romane* in Frankreich, in der keltischen Renaissance in Irland und, in höchster Ausprägung, im Werke Stefan Georges in Deutschland klar zu erkennen. Von hier aus gesehen hat die symbolistische Epoche noch heute größte Bedeutung.

2. Der Modernismus als spanische Spiegelung des Symbolismus.

Der spanische Symbolismus, im Spanischen gewöhnlich *Modernismo* genannt, ruht auf ähnlichen Grundlagen wie der französische. Auch er ist eine Reaktion, und zwar auf politischem wie auf künstlerischem Gebiet.

Die innere Geschichte Spaniens im 19. Jahrhundert zeigt einen fortwährenden Kampf zwischen Konservativen (*tradicionalistas*) und Fortschrittlichen (*liberales*), zwischen Klerikalen und Antiklerikalen, und später zwischen Monarchisten und Republikanern. Seit den Constituyentes von Cádiz (1812) gewinnen die Liberalen an Bedeutung, bis es ihnen gelingt, in der September-Revolution von 1868 die Königin Isabella zu stürzen und die erste Republik zu gründen. Aber nach wenigen Jahren kommt die Restauration. Langsam gewinnen die Traditionalisten den verlorenen Boden zurück. Der Universalgelehrte Menéndez y Pelayo stellt in seinem Werk [5]) eine großartige Rechtfertigung spanischer Wissenschaft, spanischen Geistes und spanischen Wesens dar, im Gegensatz zu den Liberalen, die eine Erneuerung Spaniens von außen her zum Ziel hatten. Der Liberale Sanz del Río hatte zu diesem Zweck die Philosophie Friedrich Krauses (1781—1832) in Spanien eingeführt [6]), wobei „Krausismus" für

4) Fehr, S. 452.

5) Hauptsächlich in Ciencia española (1876), dann aber auch in Historia de los Heterodoxos españoles (1880—82) und in Historia de las Ideas Estéticas en España (1883—91).

6) Vorlesungen über Krausismo 1854.

Spanien Aufklärung durch Betonung des Intellektuellen und Moralischen im Gegensatz zum Religiösen bedeutet[7]).

Aus diesen geistigen Kämpfen wurde Spanien plötzlich herausgerissen durch das Ereignis des Krieges mit den Vereinigten Staaten von Amerika, der mit einer katastrophalen Niederlage Spaniens endigte. Jetzt, da Spanien fast seinen ganzen restlichen Kolonialbesitz verlor, wurde es weitesten Kreisen offenbar, daß Spanien neuer geistiger Grundlagen bedurfte, wenn es nicht zerfallen wollte.

Unter dem Erlebnis der Niederlage bildete sich die „Generation von 1898". Es ist dies eine Gruppe von jungen Schriftstellern und Dichtern, die bewußt mit der unmittelbaren Vergangenheit brechen und ein neues Spanien aufbauen wollten[8]).

Die Generation von 1898 war nicht politisch in dem Sinn, daß sie ein gemeinsames Programm zur Neuorganisation Spaniens hätte. Die jungen Dichter waren von dem Erlebnis des politischen Zusammenbruchs des Landes tief aufgewühlt und suchten die Ursachen der Niederlage zu ergründen. Hauptsächlich aber richteten sie ihr Augenmerk auf eine Neuorientierung des spanischen Geisteslebens.

Die Wege dazu waren verschieden. Einerseits versuchte man, das in Lethargie verfallene Land zu modernisieren, zu europäisieren; andrerseits ging man auf die alten Werte zurück und besann sich auf die große Vergangenheit des Landes und auf die nationale Eigenart. In der Generation von 1898 sind also beide Strömungen, die fortschrittliche und die konservative enthalten, ohne daß sie sich zunächst in einem politischen Gegensatze äußerten. Überhaupt waren die Bestrebungen um eine politische Erneuerung Spaniens erfolglos, während auf dem Gebiet der Dichtkunst die Erneuerung durchaus gelang.

Wie in Frankreich bringt der Symbolismus in Spanien einen Aufschwung der Lyrik. Ihr letzter bedeutender Vertreter war der Andalusier Gustavo Adolfo Bécquer gewesen, ein typisch romantischer Dichter und Sänger der andalusischen Schwermut, der nur zu früh gestorben ist (1836—70). Die Verse Campoamor's (1817—1901) zeigen eine ausgesprochene Parnaßdichtung; sie sind oft eher philosophische Gedanken in Versform als wirkliche Gedichte. Ähnlich ist es bei den Dichtungen von Núñez de Arce (1834—1903): „Der schöne Bau seiner Verse fesselt uns heute entschieden mehr als ihr Inhalt."[9]) Es fehlte dieser Dichtung an dem, was die eigentliche Dichtung ausmacht: am genialen Schwung und an der Lebensnähe. Campoamor hielt sich bewußt von der Bewegtheit des Lebens fern; Núñez de Arce ging in seinen politischen *Gritos del combate* am Kern des Lebens vorbei; denn diese Gedichte waren zu

---

7) J. B. Trend, The Origins of Modern Spain.
8) Näheres s. H. Jeschke, Die Generation von 1898 in Spanien.
9) Montesinos, Die moderne span. Dichtung, S. 13.

sehr an die Zeit gebunden und hatten nur so lange einen Widerhall finden können, als sie aktuell waren. Wie Campoamor fand auch Núñez de Arce keine nennenswerte Nachahmung.

3. Die führenden Dichter des Modernismus.

Die ersten Versuche, der spanischen Dichtung neues Leben einzuhauchen, sind Salvador Rueda zuzuschreiben.

Salvador Rueda, 1861 in Benaque in der Provinz Málaga geboren[10]), „stammte aus bescheidenen Verhältnissen und erhielt eine ziemlich unzulängliche Erziehung, ein Mangel, der bei seinen späteren literarischen Arbeiten deutlich hervortrat." [11]) Er ist im allgemeinen ein realistischer Dichter, der ganz im naturwissenschaftlichen Zeitgeist lebt und fast nur durch seine Freundschaft mit Rubén Darío für den Symbolismus Bedeutung gewinnt.

Thema seiner Dichtung ist die Verherrlichung der Natur in Darstellungen der Tierwelt und in Landschaftsbildern von Andalusien, Asturien oder der Levante. Nach der Art des französischen Parnaß, den er wohl durch Darío kennen gelernt hat, versuchte er sich auch in Darstellungen antiker Gestalten und Bilder (*El Friso del Partenón* u. a.). Die Höhe seines Ruhms erreichte er im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, da schon die eigentlichen Modernisten ihre Werke veröffentlichten. Heute ist er fast der Vergessenheit anheimgefallen.

Seine Bedeutung liegt nicht in dem, was er erreicht hat, sondern in der mannigfaltigen Anregung, die er den jungen Dichtern gab[12]). Er hat mit der Tradition gebrochen; seine Themen waren neu, neu war die Subjektivität, die in seinen Werken zum Ausdruck kam, und auch in der Verstechnik hat er Neuerungen versucht. Salvador Rueda ist ein Vorläufer und Wegbereiter der Generation von 1898.

Ramón del Valle Inclán (1869—1936) aus Galicia ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten unter den 98ern. Seinen Ruhm verdankt er nicht nur der wundervollen dichterischen Prosa seiner „Sonaten", sondern ebenso seiner eigenen Person, die er geheimnisvoll mit der Gestalt seines Helden, des Marqués de Bradomín, verwob.

In seinem Gesamtwerk spielt die Lyrik eine untergeordnete Rolle. Sie ist in dem einen Bande der *Claves líricas* zusammengefaßt[13]). Die *Aromas de leyenda* (1907) sind stark galizisch gefärbt; hier zeigt sich die weiche fast portugiesische Musikalität, welche die Sprache Valle Incláns gegenüber dem harten Idiom Hochkastiliens auszeichnet, besonders deutlich. *La pipa de Kif* (1919) dagegen ist „ein groteskes Buch voll grausiger Einfälle" [14]). Nach dem Vorbild

10) Nach de Onís ist Rueda schon 1857 geboren.
11) Montesinos S. 24.
12) „Dañan a Rueda el exceso, la insistencia, la fecundidad misma, la falta de medida y de buen gusto." — F. de Onís, Antología S. 95.
13) Opera omnia vol. IX, 1930.
14) Montesinos S. 86.

Banvilles kommt es Valle Inclán vor allem darauf an, auffallende sprachliche Effekte zu erzielen. Das dichterische Element tritt ganz zurück. *El pasajero* (1920) bringt dann einen Ausgleich zwischen natürlicher und artistischer Vers- und Sprachkunst. Inhaltlich sind die drei Werke recht unbedeutend.

In Manuel Machado begegnen wir zum erstenmal einem typischen Modernisten. Er ist 1874 in Sevilla geboren und hat, obwohl er seine Erziehung in Madrid, in der Institución Libre de Enseñanza, genoß, stets seine andalusische Art bewahrt. Schon früh mit dem literarischen Leben von Madrid vertraut, verbrachte er die entscheidenden Jahre von 1898 bis 1900 in Paris, wo er nicht nur mit französischen Symbolisten, sondern auch mit Rubén Darío verkehrte.

Sein Werk spiegelt trotz des geringen Umfangs die geistige Vielseitigkeit des Schöpfers wider und zeigt eine stetige Einwicklung von den französisierenden Gedichtbänden *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *El mal poema* (1909) zu den spanischen Gemälden in *Museo* (1910) und *Apolo* (1911) und schließlich zu dem schönen volkstümlich andalusischen *Cante hondo* (1912) und *Sevilla* (1920); *Ars moriendi* (1921) bildet den Abschluß des lyrischen Werkes des Dichters, der sich nun dem Theater zugewandt hat.

Antonio Machado ist wie sein Bruder Manuel in Sevilla geboren (1875). Auch er ging durch die Schule der Institución Libre de Enseñanza. Während sein Bruder zeit seines Lebens Andalusier blieb und von Madrid nur oberflächlich beeindruckt wurde, empfing Antonio Machado deutlich die Prägung der kastilischen Landschaft. Kastilien wurde das Thema seiner Dichtung.

Auch Antonio Machado verbrachte einige Jahre in Paris. Sein erstes Werk *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) zeugt aber von echt spanischer Wesensart ohne eine Spur fremder Färbung. 1907 kehrte der Dichter nach Spanien zurück und zwar nach dem kastilischen Städtchen Soria, wo er als Professor für Französisch tätig war. Das Ergebnis dieser Jahre war die großartige Biographie Kastiliens *Campos de Castilla* (1912).

Nach einem siebenjährigen Aufenthalt in Baeza (Andalusien) kehrte Antonio Machado 1919 nach Kastilien zurück, diesmal nach dem alten Segovia. Hier und in der nahen Hauptstadt schrieb er die *Nuevas Canciones*, die von dem zunehmenden Skeptizismus zeugen, mit dem A. Machado die Entwicklung der Nachkriegszeit sieht. Er hat sich schon früh von den Ultramodernisten distanziert. In dem Gedicht *Retrato* sagt er:

> Adoro la hermosura, y en la moderna estética
> corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
> mas no amo los afeites de la actual cosmética,
> ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar. AM 102

In seinen späteren Jahren hat er mit seinem Bruder für die Bühne gearbeitet.

Juan Ramón Jimenéz hat man schon „el andaluz universal" genannt. Diese kurze Charakteristik enthält mehr, als man auf den ersten Blick vermuten würde.

Es erscheint zunächst verwunderlich, daß die bedeutendsten symbolistischen Dichter aus Andalusien stammen, während Kastilien nicht vertreten ist. Nun ist aber Andalusien alles andere als eine spanische Randlandschaft. Es ist vielmehr die Brücke zu den südamerikanischen Staaten, deren Sprache ja andalusische Färbung hat. Andalusien ist gleichsam „la Castilla más nueva" [15]). Wohl ist der arabische Einfluß in Südspanien stärker als in anderen Landschaften, aber andrerseits darf man nicht vergessen, daß Baetica, die Heimat Senecas, Trajans und Hadrians, eine der blühendsten römischen Provinzen war und mehr als jede andere spanische Landschaft am lateinischen Erbe teil hat.

In Moguer im westlichen Andalusien, unweit Palos, von wo Columbus auszog, ein neues Spanien zu entdecken, ist Juan Ramón Jiménez 1881 geboren. Er erhielt seine Erziehung an einem Jesuitenkolleg und später an der Universität Sevilla, wo er sich eine Zeitlang der Malerei widmen wollte; aber im Jahre 1900 veröffentlichte er schon seine ersten Verse.

Sein ganzes Leben verbrachte er in großer Zurückgezogenheit in Madrid, abgesehen von einem längeren Aufenthalt in Frankreich und einer Reise nach den Vereinigten Staaten. Man hat ihm diese Zurückgezogenheit oft als Weltflucht auslegen wollen, doch ist es nur eine Abschließung von dem Lärm des Tages, vor dem Äußerlichen und Oberflächlichen. In Wirklichkeit ist Jiménez „hasta un hombre de acción" [16]), ein Mann, der die geistigen Strömungen in Europa aufs genaueste verfolgt und auch durch Gründung von Zeitschriften und Verlagsunternehmen Wesentliches für die symbolistische Generation geleistet hat [17]).

Jiménez gehört nicht mehr zu den Bahnbrechern der symbolistischen Bewegung, sondern bildet mit Ramón Pérez de Ayala eine Gruppe der Jüngeren. Ihr Ausblick ist umfassender; sie hatten nicht erst den Kampf gegen die Tradition durchzufechten, sondern ihr Werk setzt den Symbolismus als eine Gegebenheit voraus, während er für die andern eine Errungenschaft blieb, die ihr Lebenswerk bedeutete und von der sie nicht abließen. Juan Ramón Jiménez und Pérez de Ayala haben die symbolistische Dichtung in Spanien weitergeführt; beide haben in reger Verbindung mit den symbolistischen Strömungen im Ausland den Modernismus der 98er zu einem Symbolismus ausgeweitet, dessen Thema das Universum war. Jiménez bereitet dadurch auch den Übergang zum Ultramodernismus der Ultraisten vor. Trotzdem stellt sein Werk eine Einheit dar. Von den einfachen, fast naiv zu nennenden Erstlingswerken geht der Weg des

15) Vgl. de Onís S. 573.
16) de Onís S. 574.
17) Veröffentlichungen wie: Indice, Biblioteca del Indice, Sí, Ley.

Dichters über die formvollendeten Elegien zu den mit prunkenden Bildern überladenen Versen von „*Laberinto*“ und „*Melancolia*“ [18]). Dann entblößt sich der Dichter aller Äußerlichkeiten und es beginnt eine neue Epoche stärkster Konzentration, die zu einer rein gedanklichen Dichtung führt.

Das Werk — *la Obra*, wie es der Dichter nennt — ist auch jetzt noch nicht abgeschlossen. Unablässig feilt Jiménez an seinen Gedichten: un poema no se acaba nunca.

4. Spanisch Amerika und der Modernismus.

Als Kolonialland war Iberoamerika kulturell vom Mutterland abhängig. Die Dichtung lehnte sich an das Vorbild an, das die spanische Tradition gab. Freilich ergaben sich im neuen Lande neue Themen; so fesselte besonders die exotische Natur des Landes die spanischen Entdecker und reizte sie zur poetischen Darstellung, deren bekanntestes Beispiel die *Araucana* von Ercilla y Zuñiga ist.

Die Unabhängigkeitskriege gaben den Anstoß zur politischen Lyrik, doch bleibt das literarische Vorbild des Mutterlands bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts maßgebend [19]). Gelegentlich läßt sich auch französischer Einfluß feststellen [20]). Der Traum Simon Bolívars, ein einiges Südamerika zu schaffen, war nicht in Erfüllung gegangen. Während die Welt immer kleiner wurde, entfernten sich die südamerikanischen Staaten immer mehr voneinander [21]). Unter diesen Verhältnissen konnte keine große Dichtung erblühen; was sich Dichtung nannte, war traditionelle politische Lyrik und Landschaftsbeschreibung.

Stärker noch als in Spanien machte sich in Südamerika das Fehlen einer dichterischen Bewegung bemerkbar. Immer wieder erhoben amerikanische Kritiker die Klage, es gebe wohl lateinamerikanische Dichter, aber keine lateinamerikanische Literatur. Wenn sich auch in den einzelnen Ländern besondere literarische Eigenheiten herausbilden [22]), so geht doch die gesamte Tradition auf Spanien zurück. Es dürfte in Spanisch Amerika nur zwei Möglichkeiten geben: „o una sola literatura con la de España, o tantas, sino como repúblicas, más o menos artificiales en sus límites, como países naturales haya en la América de habla española.“ [23]) Es ist erklärlich, daß zu einem Zeit-

---

18) Beide 1910—11 entstanden.

19) „No se pensaba en América que la originalidad pudiera ser un mérito. Imitar, calcar, cuanto más fielmente mejor: tal era la consigna.“ — Solar Correa, Poetas de Hispanoamérica, S. 45.

20) Vgl. Mapes, L'influence française dans l'oeuvre de R. Darío, S. 8.

21) Vgl. Torres Ríoseco, Precursores del Modernismo, S. 1.

22) So nennt Solar Correa „mesura in Chile, grandilocuencia en Argentina, en México melancolía, obsesión gramatical en Colombia y Venezuela, sensualismo y jocosidad en el Perú“ (Poetas de Hispanoamérica, S. 44).

23) E. Díez-Canedo im Vorwort zu Goldberg, La literatura hispanoamericana, S. 11.

punkt, wo die spanische Dichtung im Mutterlande selbst kein einheitliches Bild mehr zeigte, wie es in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts der Fall war, auch im literarischen Leben Amerikas eine Verwirrung entstand. Die dichterischen Kräfte bedurften auch hier einer Neuorientierung.

„El cansancio producido por los eternos modelos españoles...; la divulgación de una cultura más moderna y más variada, obra de la curiosidad de la juventud, que no de la rutinaria enseñanza de las aulas; el desarrollo del comercio libresco...; la mayor frecuencia con que los jóvenes hispanoamericanos han visitado las metrópolis europeas, ansiosos de auscultar el alma moderna y sus nuevas modalidades filosóficas y literarias; el mejor conocimiento de las literaturas inglesa, italiana y francesa, particularmente de esta última, cuyas escuelas Parnasiana y Simbolista, influyeron hondamente en los albores de la nueva poesía; y, en fin, el descubrimiento de estéticas y literaturas remotas, tales como la rusa, la alemana, la escandinava, la hindú, que abrieron a los ojos deslumbrados de las generaciones jóvenes horizontes no soñados: todo ha concurrido, desde fines del pasado siglo, a formar en América espíritus nuevos y una nueva y original literatura." [24])

Unabhängig vom Mutterland hat die Erneuerungsbewegung in Amerika begonnen. Fast gleichzeitig bringen die Werke des Mexikaners Manuel Gutiérrez Nájera (1859—95), des Kubaners Julián del Casal (1863—93), des Kolumbiers José Asunción Silva (1865—96) ein neues Lebensgefühl zum Ausdruck. Sie alle verbinden das lyrische Empfinden des Romantikers mit dem Formwillen des Parnassien, und dabei ist alles verfeinert durch die sorgfältige Vermeidung aller Rhetorik. Ihre Dichtung ist ganz *„en voz baja"* gehalten und es unterliegt ihr ein schwermütiger Grundzug.

Ihren Durchbruch fand diese neue Bewegung im Werke Rubén Daríos. In Paris und Madrid ebenso zu Hause wie in Buenos Aires, war er der Mittler zwischen den südamerikanischen Ländern und Spanien. Eine wesentliche Voraussetzung für das Gelingen schuf der Spanisch-Amerikanische Krieg, indem er in den hispanoamerikanischen Staaten, die sich von der großen nordamerikanischen Republik bedroht sahen, ein Gefühl der Verbundenheit erzeugte und sie in dem schwer getroffenen Spanien die gemeinsame Mutter erblicken ließ. So war also das Jahr 1898 in doppelter Hinsicht von Bedeutung für die spanische Literatur.

Rubén Darío (1867—1916) ist aus Metapa in Nicaragua gebürtig. Er entstammt einer gemischtblütigen Familie und verbrachte seine Jugendjahre in León und Managua, den bedeutendsten Städten des Landes. In Managua, der Hauptstadt, war er mit 13 Jahren an der Nationalbibliothek tätig, bis er 1886 in Santiago de Chile seine journalistische Tätigkeit begann. 1892 kam er erstmals nach Spanien,

---

24) Solar Correa S. 109—110.

um sein Land bei der Vierhundertjahrfeier der Entdeckung Amerikas zu vertreten. Im folgenden Jahre machte er in Paris die Bekanntschaft einiger symbolistischer Dichter. Dann ließ er sich als Konsul der Republik Kolumbien in Buenos Aires nieder, wo er auch als Korrespondent der Nación eine lebhafte Tätigkeit entfaltete. Für diese Zeitung bereiste er in den Jahren 1898—1900 Spanien, Italien und Frankreich. Sein Lieblingsaufenthalt war Paris, aber auch in der argentinischen Hauptstadt fand er bald Heimatrecht. Übermäßiger Alkoholgenuß ruinierte seine Gesundheit mehr und mehr. Nachdem er vergebens auf den Balearen Erholung gesucht hatte, kehrte er schließlich in seine mittelamerikanische Heimat zurück, wo er 49jährig starb.

Während die ersten Werke Darios [25]) in Spanien fast unbeachtet blieben, gewann das Bändchen „*Azul...*", das 1888 in Chile erschienen war, die Aufmerksamkeit Juan Valeras, der in einer seiner Cartas americanas [26]) eine so wohlwollende Besprechung des Buches gab, daß Darío sie den folgenden Auflagen als Vorwort voransetzte.

Schon dieses Erstlingswerk zeigt, wie der junge Dichter die beste spanische Tradition mit einem eigenartigen „galicismo mental" verbindet, um die bekannte Prägung Juan Valeras zu gebrauchen. Der Einfluß des französischen Parnaß ist unverkennbar; hauptsächlich ist es Catulle Mendès und Leconte de Lisle, aber auch die anderen Dichter waren Darío wohl bekannt, wie aus den Aufsätzen hervorgeht, die er für La Nación schrieb, und die er später in einem Buch *Los raros* (1893) zusammenfaßte.

Prosas profanas (1896) ist schon dem Titel nach symbolistisch ("Weltliche Sequenzen"). Das musikalische Element verdrängt hier deutliche das plastische. Auch die *Cantos de vida y esperanza* (1905) sind wesentlich symbolistisch, doch macht sich zugleich ein neuer Zug bemerkbar: die Beschäftigung mit der Neuen Welt. Sie ist bei vielen anderen amerikanischen Dichtern zu finden, so daß man fast von einer neuen Schule sprechen kann, dem „Mondonovismo". Dieser bemüht sich, politische Lyrik und Naturschilderung, die bisher gewöhnlich getrennt waren, zu verbinden zu einer Gesamtdarstellung der iberoamerikanischen Seele. Die späteren Werke Darios gehören alle dieser Richtung an, vor allem die *Oda a Mitre* (1906), *El canto errante* (1907) und der großartige *Canto a la Argentina* (1910).

Keiner der übrigen amerikanischen Dichter hat Rubén Darío erreicht. Der Peruaner José Santos Chocano (geb. 1875) [27]), der sich *el poeta de América* oder *el poeta mismo de los Andes* genannt hat, drückt in seinem Werk das Rassebewußtsein des Peruaners aus, der die Inka nicht weniger als die Conquistadoren zu seinen Ahnen zählt.

---

25) Epístolas y poemas 1885, Abrojos 1887, Rimas 1888.
26) J. Valera: Cartas americanas, S. 267—94.
27) Das Geburtsjahr Chocanos ist umstritten. Goldberg und Coester geben 1875, während F. de Onís anscheinend Cejador y Frauca folgt, und wie dieser 1867 (mit Fragezeichen) nennt. 1875 ist jedoch wahrscheinlicher.

Den größten Gegensatz zu den Fanfarentönen Chocanos bildet die Dichtung des Mexikaners Amado Nervo (1870—1919), die von einer sentimentalen Melancholie durchtränkt ist. Nervo stellt mit den Vorläufern Gutiérrez Nájera, Casal und Silva die weltschmerzlich neuromantische Seite des Symbolismus dar. Auch in seiner Neigung zur Mystik ist Nervo ein charakteristischer Vertreter des Symbolismus.

Zwischen diesen beiden Extremen, der tönenden Rhetorik Chocanos und der weichen Melancholie Nervos, liegt die Dichtung der übrigen amerikanischen Dichter, von denen der Argentinier Leopoldo Lugones, der Kolumbier Guillermo Valencia, der Mexikaner González Martínez und der Urugayer Julio Herrera y Reissig besonders zu nennen sind. Es ist hier nicht der Platz, näher auf ihre Werke einzugehen, da diese kaum etwas enthalten, was wesentlich über das, was Rubén Darío geschaffen hat, hinausgeht.

II. THEMEN DER SYMBOLISTISCHEN DICHTUNG.

1. Die Hauptthemen Rubén Daríos.

Das Werk Rubén Daríos ist für sich allein imstande, einen Begriff von der Fülle des spanischen Symbolismus zu geben. Es enthält alle wesentlichen Tendenzen, die bei den andern Dichtern, in Spanien und Amerika, zutage treten. Die große Bedeutung Rubén Daríos liegt nicht allein in seiner dichterisch-schöpferischen Begabung. Er war nicht der Denker, der eine neue Dichtung hätte schaffen können, er war eher der Mittler, der die Wege wies. Er war nicht Dichter im germanischen Sinn, etwa wie Goethe oder Hölderlin, sondern Reim- und Formkünstler, wie es den Romanen eigen ist. Im einzelnen sind ihm wundervolle Gedichte gelungen, Gedichte von einer Zartheit, von einer Musik, wie sie die spanische Sprache zuvor nicht kannte; sein Werk als Ganzes aber ist nicht Ausdruck einer geschlossenen Persönlichkeit, es ist nicht der Gesamtausdruck einer tief gefühlten dichterischen Sendung, sondern es zerfällt in einzelne Bilder von Gedanken und Stimmungen des Augenblicks. Diese Bilder zeugen aber von einer Weite des Gesichtskreises, die den Mangel an Tiefe, an Durchdringung wohl aufwiegt. Rubén Darío bedeutet mehr für die spanische Literaturgeschichte als für die Dichtung.

Darío hat die spanische Lyrik neu belebt durch die Anpassung der Errungenschaften der französischen Dichtung von Victor Hugo ab, ferner durch Zurückgehen auf die spanische Tradition und Wiederbelebung der alten spanischen Versmaße, die im 16. Jahrhundert von den italienischen verdrängt worden waren, und schließlich durch den Ausdruck eines neuen Zeitgefühls, das von dem des 19. Jahrhunderts stark verschieden ist und das für das 20. Jahrhundert bestimmend wird.

a) Französische Themen: Galicismo.

Der französische Einfluß macht sich schon in den ersten Gedichten Daríos bemerkbar; vorherrschend wird er in *Azul* (1888). Von den *Medallones*, fünf Sonetten über Dichter, die einen besonderen Eindruck auf Darío gemacht haben, sind die ersten beiden Leconte de Lisle und Catulle Mendès gewidmet. Mendès ist Daríos Vorbild im Genre des *conte parisien*, wie die Erzählung *La ninfa* zeigt. *Pensamientos de otoño* ist eine Übertragung der *Pensée d'automne* von Armand Silvestre[28]).

In den bedeutenderen *Prosas profanas* (1896) finden wir die ganze Gedankenwelt des französischen Parnaß wieder, und zwar nicht zerstreut, sondern fast in jedem einzelnen Gedicht. Die Hauptzüge sind: Vorliebe für die Plastik und die Mythologie des Altertums und für das französische 18. Jahrhundert. Diese letztere geht wohl auf Gautier und die Gebrüder Goncourt zurück, die auch die im 18. Jahrhundert beliebten *Chinoiseries* wieder aufgebracht haben. Auch das Feenmärchen ist vor Darío in der spanischen Lyrik kaum bekannt. Das schönste Beispiel dafür ist die berühmte *Sonatina*, deren etwas banaler Inhalt in den zartesten Alexandrinern ausgedrückt ist, welche die spanische Dichtung überhaupt kennt. Einen ähnlichen Ton schlägt ein anderes Gedicht an:

> Era un aire suave, de pausados giros;
> el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
> e iban frases vagas y tenues suspiros
> entre los sollozos de los violoncelos. Prosas 717.

Zwei weitere Strophen zeigen die Gestalten des 18. Jahrhunderts, die Marquise, den Vicomte und den Abbé, in Verbindung mit antiker Plastik und Mythologie:

> La marquesa Eulalia risas y desvíos
> daba a un tiempo mismo para dos rivales:
> el vizconde rubio de los desafíos
> y el abate joven de los madrigales.
>
> Cerca, coronado con hojas de viña,
> reía en su máscara Término barbudo,
> y, como un efebo que fuese una niña,
> mostraba una Diana su mármol desnudo.

Ein weiteres Lieblingsmotiv ist der Schwan. Schon bei Gautier, Baudelaire und Mallarmé ein beliebtes Symbol wird der Schwan durch Darío zum Sinnbild der modernistischen Dichtung überhaupt.

> ¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
> del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
> siendo de la Hermosura la princesa inmortal.

28) Mapes S. 56.

Bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.
Prosas 776: El cisne.

Der Schwan erweckt bei Darío auch die Erinnerung an die schönen Gärten der Pompadour, an Lohengrin und die deutsche Musik, vor allem aber doch an die Sage von Jupiter und Leda.

Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fué su varón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio. Prosas 732: Blasón.

Banvilles *Mascarades* haben die Anregung zu *Canción de carnaval* gegeben, das die Stimmung der Banville'schen Karnevalsgedichte getreu wiedergibt. Auch das Gedicht *El faisán* gehört zu dieser Art.

Zu dem Einfluß des französischen Parnaß tritt in *Prosas profanas* auch der Verlaines, auf dessen Tod Darío das Gedicht *Responso* verfaßte. In *El reino interior* nimmt er Bezug auf Verlaines *Crimen amoris*:

Al lado izquierdo del camino y paralelamente, siete mancebos — oro, seda, escarlata,
armas ricas de Oriente — hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,
vienen también.

Bei Verlaine heißt es:

Dans un palais soie et or, dans Ecbatane,
De beaux démons, des satans adolescents,
Au son d'une musique mahométane,
Font litière aux sept Péchés de leurs cinq sens.[29])

b) Spanische Themen: Castellanismo.

Nicht nur französische Themen weisen auf den Einfluß der französischen Dichter; auch das Gedicht *Cosas del Cid*, das von dem spanischen Nationalhelden handelt, geht auf ein französisches Vorbild zurück, nämlich auf Barbey d'Aurevilly (*Le Cid*)[30]:

Cuenta Barbey, en versos que valen bien su prosa,
una hazaña del Cid, fresca como una rosa,
pura como una perla. Prosas 803.

29) Vgl. Mapes S. 74. Mapes hat den französischen Einfluß im Werke Daríos ausführlich dargelegt.
30) Vgl. Mapes S. 74.

Das französische Gedicht ist aber für Darío nur Anlaß, ein Bild aus dem alten Spanien zu zeichnen. Nachdem er die Erzählung Barbeys wiedergegeben hat, fährt er fort:

Tal es el sucedido que el Condestable escancia
como un vino precioso en su copa de Francia.
Yo agregaré este sorbo de licor castellana:...

Nun erst kommt das eigentliche Stimmungsbild vom kastilischen Frühling:

Cuando su guantelete hubo vuelto a la mano
el Cid, siguió su rumbo por la primaveral
senda. Un pájaro daba su nota de cristal
en un árbol. El cielo profundo desleía
un perfume de gracia en la gloria del día...

Dies Gedicht ist gleichsam der Übergang zu den *Dezires, Layes y Canciones,* die „A la manera de" Johan de Duenyas, Johan de Jorres, Santa Fe und Valtierra, also nach der Art der Dichter des Cancionero geschrieben sind.

Elogio de la Seguidilla, 1892 in Madrid geschrieben, und ein Gonzalo de Berceo gewidmetes Sonett zeugen von dem Bestreben, die alte spanische Dichtung wieder aufleben zu lassen. Das spanische Vorbild tritt gleichberechtigt neben das französische:

Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España;
éste vale una copa de champaña
como aquél vale „un vaso de bon vino". Prosas 824.

In *Cantos de vida esperanza* (1905) finden wir wieder französische Themen; sie treten aber stark zurück[31]). Dagegen gewinnen die spanischen Themen an Bedeutung. Echt spanisch sind die *Retratos,* Bildnisse der zwei Menschentypen des Hidalgo und der Äbtissin, *Trébol,* eine Gegenüberstellung der großen Zeitgenossen Góngora und Velázquez, *Un soneto a Cervantes,* die *Letanía de nuestro señor don Quijote* und eine Ode *A Goya.* All diese Gedichte handeln von den großen Menschen der spanischen Vergangenheit, den Dichtern und den Helden. Diese sind meisterhaft gezeichnet; so z. B. der Hidalgo in *Retratos:*

Tiene labios de Borgia, sangrientos labios dignos
de exquisitas calumnias, de rezar oraciones
y de decir blasfemias; rojos labios malignos
florecidos de anécdotas en cien Decamerones.

Y con todo, este hidalgo de un tiempo indefinido,
fué el abad solitario de un ignoto convento,
y dedicó en la muerte sus hechos: „¡Al olvido!"
y el grito de su vida luciferina: „¡Al viento!" Cantos 873.

31) „Quant aux sujets le livre est beaucoup moins français que ne l'avaient été les précédents." — Mapes S. 105.

Das spanische Volk als solches aber, den Bauern etwa oder den einfachen Soldaten, und die spanische Landschaft versucht Darío nicht darzustellen. Darin unterscheidet er sich von den Dichtern der Generation von 1898, die eine ganz neue Auffassung vom Wesen Spaniens bringen.

Auch die auf die Gegenwart bezogenen Gedichte, ein *Soneto autumnal al marqués de Bradomín*, den Helden der Erzählungen von Ramón del Valle Inclán, und *Cyrano en España*, haben nur literarische Ereignisse zum Anlaß.

c) Themen der Neuen Welt: Mondonovismo.

Die Bilder von der Neuen Welt nehmen in den *Cantos* den größten Raum ein. Da ist zunächst die einfache Jugenderinnerung an die Landschaft von Nikaragua *Allá lejos*. In den Gedichten *Salutación del optimista*, *A Roosevelt* und *Los Cisnes* zeigt der Amerikaner Rubén Darío ein stolzes Bewußtsein seiner Herkunft:

> Soy un hijo de América, soy un nieto de España ...
> Cantos 865: Los Cisnes.

Dem Amerika Roosevelts, das den Kult des Herkules mit dem Kult des Mammon verbindet, hält er das Amerika der Dichter entgegen:

> Mas la América nuestra, que tenía poetas
> desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl ...
> que desde los remotos momentos de su vida
> vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
> la América del grande Moctezuma, del Inca,
> la América fragante de Cristóbal Colón,
> la América católica, la América española,
> la América en que dijo el noble Guatemoc:
> „Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
> que tiembla de huracanes y que vive de Amor,
> hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
> Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.
> Tened cuidado. Vive la América española!
> Cantos 853: A Roosevelt.

Solche Verse waren erst nach dem Kriege von 1898 möglich. Die nordamerikanische Gefahr hat das Rassebewußtsein der Iberoamerikaner geweckt.

> ¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
> ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
> ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
> ¿Callaremos ahora para llorar después?
> Cantos 866: Los Cisnes.

Hier hören wir den Romanen in Darío, der auf seine alte Kultur stolz ist und die geschäftstüchtigen Angelsachsen als Barbaren abtut. Darío erinnert sich auch seiner spanischen Vorfahren, der Ritter und der Edlen, die diesseits und jenseits des Atlantik gegen die Heiden gekämpft haben, und er fragt sich, ob dieses Heldentum ausgestorben sei. Augenblicklich scheint alles in Stillschweigen zu versinken, aber der Dichter gibt die Hoffnung nicht auf:

¡Oh tierras de sol y de armonía,
aún guarda la esperanza la caja de Pandora!
Cantos 867: Los Cisnes.

Nicht immer sieht Rubén Darío in der nordamerikanischen Republik nur den Gegner. *Salutación al águila* in dem Band *El canto errante* (1907) zeigt, daß er auch dem panamerikanischen Gedanken nicht ablehnend gegenüberstand. Das Gedicht führt den Untertitel:

...¡*May this grand Union have no end!*

Der Dichter grüßt das Wappentier der Vereinigten Staaten, den Adler, der seinen Schatten auch über Südamerika ausbreitet. Der Adler soll dem Südländer die Geheimnisse des Nordens vermitteln:

Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los retores latinos,
y que aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter.

Dem nordamerikanischen Adler ist aber der Kondor, das Sinnbild Südamerikas, ebenbürtig:

Aguila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas.
Los Andes le conocen y saben que, cual tú, mira al Sol.
¡*May this grand Union have no end!* dice el poeta.
Puedan ambos juntarse, en plenitud, concordia y esfuerzo.

Jetzt spricht Darío nicht mehr von den *bárbaros fieros*, sondern auch der Adler bekommt, als Wappentier der großen Reiche, seinen Anteil am Olymp:

Por algo eres la antigua mensajera jupiterina...
por algo eres el ave que han buscado los fuertes imperios.

Von dem Einfluß des germanischen Geistes, dessen Symbol der Adler ist, erhofft Darío einen neuen Olymp, voll Götter und Heroen:

¡Salud, Aguila! Extensa virtud a tus inmensos revuelos,
reina de los azures, ¡salud! ¡gloria! ¡victoria y encanto!
¡Que la Latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca nuevo Olimpo, lleno de dioses y héroes!

Rubén Darío hat also seine frühere scharfe Stellungnahme gegen die Vereinigten Staaten geändert. Bei aller kulturellen Verschiedenheit gibt er zu, daß der Angelsachse dem Lateiner auch Vorbild sein kann und daß die beiden weißen Rassen Amerikas sich zu ihrem Vorteil ergänzen können.

Auch mit Spanien fühlt sich Darío eng verbunden. In einem seiner späteren Gedichte, *Español*, hat er sein Bekenntnis zu Spanien in begeisterten Versen und in klaren Worten niedergelegt:

Yo siempre fuí, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y yo nada concibo y nada veo,
sino español por mi naturaleza.

Con la España que acaba y la que empieza,
canto y auguro, profetizo y creo,
pues Hércules allí fué como Orfeo.
Ser español es timbre de nobleza.

Y español soy por la lengua divina,
por voluntad de mi sentir vibrante,
alma de rosa en corazón de encina;
quiero ser quien anuncia y adivina,
que viene de la pampa y la montaña:
eco de raza, aliento que culmina,
con dos pueblos que diven: ¡Viva España!
y ¡Viva la República Argentina! Baladas 1195.

Neben dem Mutterland ist Argentinien für Darío Wahlheimat geworden, die er in dem großen *Canto a la Argentina* (1910) verherrlicht hat. Es ist dies das bedeutendste Gedicht des Mondonovismo. Daríos Spaniertum, sein Amerikanertum, sein Kosmopolitismus sind in dem universalen Argentinien vereinigt. Dort findet er nicht nur Spanier aus allen Provinzen, sondern auch die Söhne aller anderen Völker, die dem Rufe des freien Argentinien gefolgt sind.

¡Argentina, región de la aurora!
¡Oh, tierra abierta al sediento
de libertad y de vida,
dinámica y creadora! Canto 1124.

Alle Völker heißt er dort willkommen:

¡Que vuestro himno soberbio vibre,
hombres libres en tierra libre!
Nietos de los conquistadores,
renovada sangre de España,
transfundida sangre de Italia,
o de Germania o de Vasconia,
o venidos de la entraña
de Francia o de la Gran Bretaña,
vida de la Policolonia,
savia de la patria presente,
de la nueva Europa que augura
más grande Argentina futura. Canto 1137.

Er besingt die kornspendende Pampa, die herrliche Metropolis Buenos Aires und den mächtigen Plata-Strom. Er rühmt die Schönheit und Anmut der Argentinierin, die die Vorzüge aller anderen Frauen in sich vereinigt, und er preist die Jugend, die Kraft des Geistes mit der Kraft des Armes verbindet. Vor dem friedlichen und freien Argentinien neigen sich die amerikanischen Schwesterrepubliken.

Tu preeminencia
sea siempre mayor, y homérica
voz de tu genio viril
por ti diga el triunfo de América. Canto 1158.

Der Gesang schließt mit dem Ruf:

¡Argentina tu día ha llegado!
¡Buenos Aires, amada ciudad,
el Pegaso de estrellas herrado
sobre ti vuela en vuelo inspirado!
Oid, mortales, el grito sagrado:
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! Canto 1159.

Im *Canto a la Argentina* sind deutlich die Grundzüge der südamerikanischen Dichtung zu erkennen: politische Lyrik und Landschaftsdarstellung, die beide hier vereinigt sind zum Ausdruck südamerikanischen Wesens überhaupt. Der Dichter Darío ist damit zum Sprecher seiner Rasse geworden.

d) Universale Themen: Universalismo.

Die *Cantos de vida y esperanza* enthalten noch andere Gedichte, Gedichte, in denen der Mensch Rubén Darío sein Inneres enthüllt. Er selbst schreibt in seiner *Historia de mis libros*: „El mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto ‚mi corazón al desnudo', el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños." [32])

Gleich das erste Gedicht ist eine Selbstbesinnung und Selbstspiegelung:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fuí de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

32) Darío: Cantos . . ., Ed. Espasa-Calpe, 1932; Prólogo S. 8—9.

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita. Cantos 835.

Dichtung und Leben war in seiner Jugend ungezügelt gewesen. Der gereifte Mann erkennt, daß ihn nur die Güte Gottes vor dem Fall bewahrt hat:

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fué porque Dios es bueno. Cantos 836.

Erst war es die Liebe gewesen, die ihn zum Dichten bewegte; dann kam der Eindruck der Antike und der Dichter war Pan gefolgt. Der Leidenschaft gesellte sich eine sinnliche Überempfindlichkeit; der Zauber der Dichtung Góngoras und Verlaines hielt ihn gefangen, aber bei allem blieb der Dichter doch Mensch:

Como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana,
y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana;
todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía,
y sin comedia y sin literatura . . .:
si hay un alma sincera, ésa es la mía. Cantos 837.

Aber all dies war ihm nicht genug; er schloß sich ein in den marmornen Turm, um das Senkblei in die Abgründe der eigenen Seele zu tauchen, wo das Gute mit dem Bösen in dauerndem Kampfe lag, von dem ihn nur die göttliche Gabe der Dichtkunst befreite, die in seinem Herzen die Harmonie wiederherstellte. Deutlich tritt hier die Wesensverwandtschaft zwischen Darío und Verlaine zutage; auch Verlaines Seele schwankte in christlichem Dualismus zwischen Himmel und Hölle. Beiden Dichtern liegt das katholische Weltbild zugrunde. Beide gehen den gleichen Weg in der dichterischen Gestaltung ihrer Ideen. Wie Rubén Darío hätte auch Verlaine von sich sagen können:

Tal fué mi intento, hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.

Del crepúsculo azul que da la pauta
que los celestes éxtasis inspira,
bruma y tono menor — ¡toda la flauta!,
y Aurora, hija del Sol — ¡toda la lira! Cantos 839.

Diese Verse drücken fast dasselbe aus, was Verlaine in seiner *Art poétique* gesagt hat.

Spes und *Canto de esperanza* zeugen von den seelischen Ängsten, unter denen der Dichter leidet. In *Spes* wird das Gedicht zum Gebet um Seelenfrieden:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
oye; Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi „¡Levántate y anda!" Cantos 859.

Im *Canto de esperanza* ist es das Weltgeschehen, das den Dichter beunruhigt:

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.
Un soplo milenario trae amagos de peste.
Se asesinan los hombres en el extremo Este.

¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?
Se han sabido presagios, y prodigios se han visto
y parece inminente el retorno del Cristo. Cantos 855.

Stimmungsbilder von der Art des *Nocturno*, der *Tarde del trópico* und des Sonetts *La dulzura del ángelus* ... sind bezeichnend für die symbolistische Dichtung überhaupt. Das Landschaftsbild löst sich auf zum Symbol der stillen Träume des Dichters und seiner sinnlichen und übersinnlichen Wünsche. Die Vermengung dieser beiden Sphären, der physischen und metaphysischen, ist ein Grundzug der symbolistischen Dichtung, den man besonders auch bei Verlaine findet[33]). Die Dichtung wird dadurch für den Verstand unfaßbar und wendet sich mehr ans Gefühl; in dieser Hinsicht ist sie der Romantik nahe und bis zu einem gewissen Grade besteht die Bezeichnung Neuromantik zu recht. In den Versen des *Nocturno* oder der schwermütigen *Canción de otoño en primavera* steht Darío der symbolistischen oder neuromantischen Dichtergeneration Europas am nächsten. Als Beispiel für diese Art seien die ersten Strophen von *Nocturno* angeführt:

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

Y el viaje de un vago Oriente por entrevistos barcos,
y el grano de oraciones que floreció en blasfemia,
y los azoramientos del cisne entre los charcos,
y el falso azul nocturno de inquerida bohemia.

33) Verlaine drückt es in seiner Art poétique aus:
Rien de plus cher que la chanson grise
où l'indécis au précis se joint.

Lejano clavicordio que en silencio y olvido
no diste nunca al sueño la sublime sonata,
huérfano esquife, árbol insigne, oscuro nido
que suavizó la noche de dulzura de plata...

2. Die Hauptthemen der spanischen Symbolisten.

Es würde zu weit führen, wollte man die Themen jedes einzelnen spanischen Symbolisten aufzählen. Bei nahezu allen lassen sich die drei Themengruppen unterscheiden: Französische, spanische und allgemein symbolistische Themen. Bei den amerikanischen Dichtern kommen noch die Themen der Neuen Welt dazu. Man findet aber bei keinem spanischen Dichter alle drei bzw. vier Tendenzen so ausgeprägt wie bei Rubén Darío, vielmehr ist stets die eine oder andere Tendenz stark vorherrschend. So sei hier für jede der Themengruppen ihr typischer Vertreter ausgewählt, ungeachtet der Tatsache, daß diese Dichter sich nicht auf die eine Gruppe beschränkten und daß natürlich auch andere Dichter ähnliche Themen zum Vorwurf ihrer Dichtung benützt haben.

Diese Beschränkung ist deshalb möglich, da die drei hervorragenden Lyriker der symbolistischen Generation verschiedene Tendenzen aufweisen. Manuel Machado zeigt vor allem französische Themen, Antonio Machado typisch spanische oder kastilische Themen, und Juan Ramón Jiménez bringt in allgemeinen Themen das zum Ausdruck, was die symbolistische Generation Europas überhaupt empfindet.

a) Französische Themen: Manuel Machado.

Neben Rubén Darío war Manuel Machado am meisten französischem Wesen aufgeschlossen. Seine ersten bedeutenderen Gedichte fallen in die Zeit seines Pariser Aufenthalts (1898—1900). Das Bändchen *Alma* (1902) bringt in der Gedichtfolge *Miniaturas* den Widerklang dieser Zeit. Wie für Darío ist für M. Machado Verlaine das große Vorbild. Wie der Verlaine der *Fêtes galantes* schildert er das Versailles des Sonnenkönigs[34]), die Watteau'schen Gemälde[35]) und die Liebelei Pierrots und Colombinens[36]). In *Caprichos* (1905) finden wir ähnliche Themen: *Pierrot y Arlequín, Pantomima, Escena última.*

Pantomima ahmt die maskenhafte Stimmung von *Fantoches* und *Pantomime*[37]) nach. Es sind Bilder von dem sinnlosen Treiben der phantastischen Gestalten der Pierrots, der Arlequins und der Colombinen.

---

34) In Versailles (Poesías S. 39).
35) In Figulinas (Poesías S. 41).
36) In La noche blanca und Copo de nieve (Poesías S. 43 und 44).
37) Verlaine: Fêtes galantes.

Fast die ganze Welt des *Fêtes galantes* lebt bei Manuel Machado wieder auf. Auch bei ihm erklingt die Mandoline und selbst die Personen sind dieselben. Bei Verlaine heißt es:

C'est Tirsis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.[38])

Bei Machado:

Estas Filis, Tirsis, Cloris,
Amarilis ..., estas lindas
pastoras de porcelana
de Sèvres, eran la vida
del diez y ocho francés,
siglo de encajes y rimas,
minuetos, clavicordios ...,
galante, enciclopedista,
que pintó las miniaturas
e inventó la guillotina.[39])

Es erhebt sich hier die Frage, was dieser Vorliebe für das französische 18. Jahrhundert zugrunde lag, daß sie sich auch auf die spanischen Symbolisten übertragen konnte. Zum Teil war es bloße Nachahmung Verlaines, der seinerseits mit Mallarmé auf Gautier und die Brüder Goncourt zurückgeht. Aber „der Mensch wird in der Welt nur das gewahr, was schon in ihm liegt"[40]). So haben sich Darío und Machado die Vorbilder gesucht, die ihnen gemäß waren. Im Ancien Régime sahen sie eine schönere Welt, die die Auswüchse des Maschinenzeitalters noch nicht kannte. Die Gedichte *La buena Canción* spiegeln die friedliche Stimmung von *La bonne Chanson* wieder:

Una canción de paz y amor, al ritmo
de la sangre que corre por las venas ...
Una canción de amor y paz. Tan sólo
de dulces cosas y palabras. MM 84.

Das erste Bild ist bei Machado wie bei Verlaine eine morgendliche Landschaft:

¡Oh la paz, oh la paz, oh la bendita
paz de un paisaje matinal! ... MM 83.

Und

Le soleil du matin doucement chauffe et dore
Les seigles et les blés tout humides encore,
Et l'azur a gardé sa fraîcheur de la nuit.

---

38) Fêtes galantes: Mandoline.
39) Fin de siglo (Poesías S. 54).
40) Hofmannsthal: Buch der Freunde.

In beiden Gedichten erweckt das Landschaftsbild die Erinnerung an die erste Liebe.

Im gesamten Jugendwerk Manuel Machados ist der Einfluß Verlaines vorherrschend. Die Sonette *Sé buena* und *Kyrie eleyson* entsprechen Verlaines *Sagesse*. *Oraciones a ella* klingt an die *Chansons pour Elle* an und *La Venus del hogar* bringt ein Bild von der Geliebten, wie wir es oft bei Verlaine finden[41]).

Wie der arme Lelian lebt Manuel Machado in einem Dualismus. Den Versen von *La buena Canción* stellt er *El mal Poema* gegenüber:

Yo, poeta decadente... MM 111.

Aber auf Gedichte wie *Internacional* und *Mi Phriné*, wo der Dichter mit Verlaine'scher Offenheit gesteht:

No es cinismo. Es la verdad:
Yo quiero a una mujer mala
fuera de la sociedad.
Una *déclassée*, lo sé,
pero ... ¿la conoce usté? MM 112

folgt bald der Ausruf:

¡Qué harto estoy de luchar! ... Tirar a un lado
el puñal y el revólver y la espada,
y el mentir y las uñas aceradas,
y la sonrisa falsa y el veneno ...
¡Y ser un día bueno, bueno, bueno! MM 123.

Es handelt sich hier nicht um eine Artverwandtschaft, sondern um bewußte literarische Nachahmung. Das übrige Werk Machados ist ein Beweis dafür, wie sehr der wandlungsfähige Andalusier doch im Grunde von dem vom Dämon getriebenen Lothringer verschieden ist. Verlaine hatte keine Wahl: er mußte seine Leidenschaft in Versen ausdrücken. Manuel Machado dagegen wählt Verlaine und dessen Gedichte zum Gegenstand seiner Poesie. Dies tritt besonders in den Gedichten *La mujer de Verlaine* und *Cordura* zutage:

Sagesse, cordura ... Mi pobre Verlaine,
di a la vida, contigo tan mala y tan dura,
que tenga cordura
también. MM 132.

In diesen Gedichten kann sich aber nicht die wahre Seele des Dichters ausgedrückt haben, der einmal von sich sagte:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
— soy de la raza mora, vieja amiga del Sol —
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español. MM 7.

41) Vgl. Parallèlement und Chansons pour Elle.

Deshalb liegt die Bedeutung Manuel Machados mehr in den Werken, in welchen sein Spaniertum und vor allem seine andalusische Art zum Ausdruck kommen. Die andalusischen Gedichte gehören allerdings nicht zum Symbolismus im eigentlichen Sinn[42]).

b) Spanische Themen: Antonio Machado.

Auch in der Wahl von Themen aus der spanischen Vergangenheit ist, wie wir gesehen haben, Rubén Darío vorausgegangen. Ebenso hat Manuel Machado schon in dem Bändchen *Alma* ein Cid-Gedicht veröffentlicht, das sich allerdings ganz wesentlich von dem Daríos unterscheidet. Darío ist in seiner Auffassung vom Cid und dem mittelalterlichen Spanien durchaus romantisch. Manuel Machado dagegen gibt ein realistisches Bild der kastilischen Landschaft:

El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
— polvo, sudor y hierro — el Cid cabalga. MM 23.

Der Cid ist hier nicht das Idealbild des christlichen Ritters wie bei Darío, sondern ein trotziger Held, auf dem der Fluch des Königs lastet und dem überall die Unterkunft verweigert wird:

— Buen Cid, pasad... El rey nos dará muerte,
arruinará la casa,
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja...
Idos. El cielo os colme de venturas...
¡*En nuestro mal, oh Cid, no ganáis nada!*

Zweifellos steht Manuel Machado nicht nur dem Cid-Epos näher als Darío, sondern er hat auch die wirkliche Natur Kastiliens besser getroffen.

Diese wirkliche Natur Kastiliens dichterisch darzustellen wurde die Hauptaufgabe Antonio Machados. Sein Band *Campos de Castilla* (1912) ist wie das *Ideario español* von Ganivet oder wie Azoríns *Castilla* der Versuch einer Darstellung und Deutung Kastiliens.

Das Bild, das Antonio Machado von Kastilien zeichnet, ist völlig neu. Die Landschaft um Soria am oberen Duero wird für ihn der Ausdruck des spanischen Seele. Nur selten wirft er einen Blick zurück in die glorreiche Vergangenheit des Landes, und dann auch nur, um auf den Gegensatz zwischen dem damaligen und dem heutigen Spanien hinzuweisen.

Damals befand sich Kastilien in raschem Aufstieg; der Cid beschenkte König Alfons mit den Gärten in Valencia und später

42) M. Machado hat auch Verlaine übersetzt: Fiestas galantes. Poemas Saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías. — Madrid 1908.

bereicherte sich das Land an den Schätzen der Indianer. Heute ist es eine Steinwüste, aus der sich die Menschen flüchten:

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aun van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar! AM 105.

In einem früheren Gedicht *Orillas del Duero* hat A. Machado dieselbe Landschaft am Duero mit viel freundlicheren Farben dargestellt. Auch hier sprach er von der *pobre tierra soriana*, doch war es da eine heiteres Bild des Frühlings mit knospenden Erlen:

... primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente. AM 21.

Wir sehen in diesem Gedicht noch das konventionelle Landschaftsbild des 19. Jahrhunderts. Ganz anders das spätere Gedicht *A orillas del Duero*: es gibt ein Bild von derselben Landschaft im Juli, wo die Felder von der südlichen Sonne schon bis zur Steppe ausgebrannt sind. Die Darstellung ist schärfer und genauer geworden; zuweilen ist sie fast prosaisch:

...las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria. — Soria es una barbacana,
hacia Aragón, que tiene la torre castellana —. AM 104.

Nicht mehr das Malerische ist im Vordergrund; das Gedicht zirkelt um die eine Frage: Was ist das Schicksal Spaniens?

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? AM 105.

In einem weiteren Gedicht *Orillas del Duero* ist wieder ein Bild der Duerolandschaft im Frühling gezeichnet. Wieder erweckt der Anblick der kastilischen Landschaft in dem Dichter das Bild des Zerfalls, aber auch der einstigen Größe Spaniens.

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrépitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla des desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte! AM 113.

Auch diesmal schneidet der Dichter eine Lebensfrage an:

¿Acaso como tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla?

Schon einmal hatte er von denen gesprochen

...que aun van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar! AM 105.

Aus dem ohnehin nur spärlich besiedelten Land ziehen alljährlich Zehntausende in die Fremde, nach Übersee[43]). Die Behandlung völkischer Probleme in der Dichtung ist ein Zug, den wir schon bei Darío feststellten. Es handelt sich dabei nicht um politische Lyrik, sondern um den Ausdruck eines neuen Verantwortlichkeitsgefühls des Dichters als eines Sprechers für sein Volk[44]).

Noch erstaunlicher ist das Bild, das Antonio Machado von dem Bewohner dieses Landes zeichnet. Kein Zug erinnert an den stolzen Spanier, den Hidalgo, den noch Darío besungen hatte; im Gegenteil, dieser Mensch der kastilischen Landschaft scheint mit einem Fluch beladen zu sein.

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales. AM 108.

Unfähig selbst etwas zu erreichen blickt er neiderfüllt auf die Erfolge anderer:

Los ojos siempre turbios de invidia o de tristeza
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;
le hieren y acongojan fortuna y malandanza. AM 108.

Der häßlichen Seele entspricht auch das häßliche Äußere:

Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas. AM 108.

Dieser Mensch hat nichts gemein mit einem Pelayo oder einem Cid; es ist der iberische Urbewohner. Für Antonio Machado ist der Spanier nicht so sehr Romane als Iberer, ist also auch rassisch von allen anderen Völkern getrennt. Der iberische Mensch hat einen eigenen Gott, den er wohl preist, wenn die Saaten Frucht bringen, dem er aber flucht, wenn die Sonne die Felder versengt. Es ist nicht

43) 1898 betrug die Zahl der Auswanderer 60 000.
44) Hier liegt eine Parallele zu Stefan George nahe.

nur der Gott der Liebe, sondern zugleich der Gott der Rache; bald ist er blutig grausam, bald väterlich mild. Zu diesem Gott betet der Iberer:

„¡Señor, hoy paternal, ayer cruento,
con doble faz de amor y de venganza,
a ti, en un dado de tahur al viento
va mi oración, blasfemia y alabanza!" AM 110.

Noch hat niemand das Antlitz des spanischen Gottes gesehen. Einst wird aber der Iberer mit starker Hand das Bild seines Gottes in kastilisches Eichenholz schnitzen:

¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?
Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble castellano
el Dios adusto de la tierra parda. AM 112.

Die Romanze *La tierra de Alvargonzález* stellt einen Ausschnitt aus dem Leben der Bewohner dieses mit dem Kainszeichen behafteten Landes dar. Es ist die Geschichte eines Vatermords aus Habgier und der Rache, die das Schicksal nimmt; darüber hinaus ist es aber die erschütterndste Darstellung des Zerfalls, unter dem ganz Spanien leidet; denn „la tierra de Alvargonzález" ist ja nur ein Symbol für Spanien.

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

Páramo que cruza el lobo
aullando a la luna clara
de bosque a bosque, baldíos
llenos de peñas rodadas,
donde roída de buitres
brilla una osamenta blanca;
pobres campos solitarios
sin caminos ni posadas,
¡oh pobres campos malditos,
pobres campos de mi patria! AM 161.

Gerade das Häßliche reizt Antonio Machado zur Darstellung. Das zeigen die Gedichte *Un loco* und *Un criminal*. Wir erinnern uns hier an die Bilder spanischer Maler. *Un loco* in seinem kalten Naturalismus ist ein Gegenstück zum *Bobo de Coria* von Velázquez:

Por un camino en la árida llanura,
entre álamos marchitos,
a solas con su sombra y su locura,
va el loco, hablando a gritos.
. . . . . .

El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.
Es horrible y grotesca su figura;
flaco, sucio, maltrecho y mal rapado,
ojos de calentura
iluminan su rostro demacrado. AM 122.

Es ist dies ein treffliches Beispiel für das ungewöhnliche Gestaltungsvermögen des Dichters, der Mensch und Landschaft mit derselben Sicherheit, aber auch mit denselben düsteren Farben zeichnet.

Un criminal handelt von einem Theologiestudenten, der, von der Liebe aus seiner Bahn geworfen, aus Habsucht seinen Vater ermordet hat. Solche Bilder der Habsucht, des Neids, des Wahnsinns, stehen in starkem Kontrast zu den romantischen Worten, mit denen die spanischen Dichter früher ihr Vaterland besangen.

Der Mensch und die Landschaft Kastiliens, das sind die großen Themen Antonio Machados. Wohl umfassen sie nur einen Teil seiner Dichtung, aber gerade dieser Teil ist für den Dichter selbst und seine ganze Zeit in hohem Maße charakteristisch. Die Generation von 1898 hat begonnen, die Schwächen Spaniens zu erkennen und aufzuzeigen; wie diese Schwächen zu bekämpfen seien, vermochte sie freilich nicht zu sagen.

c) Universale Themen: Juan Ramón Jiménez.

Für Juan Ramón Jiménez ist die spanische Wesensfindung kein Problem mehr. Seine Dichtung ist von vornherein ganz persönlich; sie ist Ausdruck der zartesten Regungen in der Seele und im Geiste des Dichters. Jiménez ist absoluter Künstler, der ein gewisses ihm allein Gegebenes zwangsläufig geistig verarbeitet und in Verse formt. Er ist nicht der Sprecher für Tausende, nicht derjenige, der das erlösende Wort findet, das Millionen auf der Zunge brennt. Sein Werk gilt einer Minderheit; es ist der *inmensa minoría* gewidmet. Es ist ganz auf der Persönlichkeit des Dichters aufgebaut; in der Persönlichkeit des Dichters liegt der Wert des Werkes begründet, nicht in dem Sinn, als sei das Werk eine Autobiographie: im Gegenteil, es lassen sich darin nur sehr wenig persönliche Anklänge feststellen. Wir sehen in dem Werk das künstlerische Produkt eines der höchstgebildeten spanischen Geister unserer Zeit.

Der Dichter hat auf alles Zufällige, rein Persönliche verzichtet, so sehr es nur bei einem Musiker oder Maler möglich gewesen wäre. Als Dichter kann er sich aber nicht frei in Farben oder Tönen ausdrücken, sondern ist an eine bestimmte Sprache gebunden, an ein Spanisch von andalusischer Weichheit und Klangfarbe. Zu der sprachlichen Bindung tritt die zeitliche: Der Dichter gehört zu der Generation, die am Ende des 19. Jahrhunderts dem Positivismus und Naturalismus die Absage erteilt und zunächst unter einer gewissen *fin de siècle*-Stimmung leidet, die sich aber dann mit umso größerer Konzentration neuen geistigen und seelischen Welten eröffnet.

Jiménez steht daher in einer Linie mit George und Rilke in Deutschland, mit Paul Valéry in Frankreich und mit Yeats und A. E. in Irland. Seine Themen sind die Themen, die allen Dichtern aller Zeiten gemeinsam sind, wobei er aber das Festumrissene, Einmalige meidet und dem Unbestimmten, Vagen den Vorzug gibt.

Jiménez beginnt ganz als impressionistischer Künstler. Es ist nicht Zufall, daß er einige Zeit zwischen Malerei und Dichtung schwankte. Seine ersten Gedichte sind teilweise reine Farbsymphonien:

Entre lirios blancos
y cárdenos lirios,
distraía mi alma
su dolor sombrío,
como un lirio blanco
o un morado lirio.
La tarde moría
en idealismos
violetas y blancos
lo mismo que lirios. AS Nr. 5.

Ein anderes Gedicht bringt nur eine Geruchsempfindung:

Silencio. Solo queda
un olor de jazmín;
lo único igual a entonces,
a tantas veces, luego,
¡sinfin de tanto fin! AS Nr. 3.

Hier offenbart sich die Parallele zwischen Symbolismus und Impressionismus.

„Der Impressionismus in der Malerei bevorzugt eine Art der Darstellung und eine Ansicht, die im vollsten Sinne malerisch genannt wird, im Gegensatz zu einer plastisch-linearen. Die Merkmale dieser malerischen Ansicht in modernen Bildern sind jedem geläufig. Es fehlt den Gegenständen die Deutlichkeit, ihre Konturen sind verwaschen. Es kommt nicht zum Eindruck einer festen und klaren Form, vielmehr bleibt alles in einer flächenhaften, unbestimmten Verschwommenheit." [45])

Dieselbe Unbestimmtheit und Verschwommenheit sehen wir in den Gedichten von Jiménez, so daß es unmöglich ist, sie in Themengruppen aufzuteilen. Gerade Jiménez hat die Worte Mallarmés beherzigt: „Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve."

Es ist freilich nicht möglich, den Symbolismus mit poetischem Impressionismus gleichzusetzen; aber eine Verbindung besteht: „Das Symbol faßt in vieler Hinsicht die Kunstmittel des Impressionismus zusammen." [46])

45) R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, S. 27.
46) ebd. S. 109.

Die *Paisajes del corazón* sind für den jungen Dichter charakteristisch. Die Seele des Menschen spiegelt sich in der Landschaft wider:

Mira el cielo ceniciento, mira el campo
inundado de tristeza. AS Nr. 4.

Die Natur wird vermenschlicht; die Erde gleicht einer Jungfrau:

¡Pobre tierra, cuánto frío! ¿No parece
una hermosa virjen yerta? AS Nr. 4.

Die Landschaft selbst ist beseelt:

— El valle tiene un ensueño
y un corazón: sueña y sabe
dar con su sueño un son lánguido
de flautas y de cantares —. AS Nr. 15.

Der Dichter kann sich nur in der Landschaft glücklich fühlen, die seinem Herzen, seiner Stimmung, entspricht:

Aquella tarde, al decirle
yo que me iba del pueblo,
me miró triste — ¡qué dulce! —,
vagamente sonriendo.
Me dijo: ¿Por qué te vas?
Le dije: Porque el silencio
de estos valles me amortaja
como si estuviera muerto.
. . . . . .
Y me dijo: ¿Adónde vas?
Y le dije: Adonde el cielo
esté más alto, y no brillen
sobre mí tantos luceros. AS Nr. 14.

Die Jugendgedichte Jiménez' zeugen von einem Hang zur Schwermut, der an Bécquer erinnert:

...¡Qué triste es amarlo todo
sin saber lo que se ama! AS Nr. 17

Man könnte auch an Samain denken bei den Versen:

Mi alma es hermana del cielo
gris y de las hojas secas.
. . . . . .
¡Si mi alma fuera una hoja
y se perdiera entre ellas! — AS Nr. 16.

Auch für Jiménez ist der Park die Lieblingslandschaft. Sein Naturgefühl ist, soweit es sich in diesen Gedichten ausspricht, durchaus pantheistisch. Der Dichter will sich mit der Natur, mit dem All, eins fühlen und ganz darin aufgehen:

...¡Quién pudiera desleírse
en esa tinta tan vaga,
que inunda el espacio de ondas
puras, fragantes y pálidas! AS Nr. 12

Er denkt in trüben Stunden sogar daran, seine Seele aus dem Gefängnis des Leibs zu befreien:

Y esta noche, que sufro y que pienso
libertar de esta carne a mi alma,
me he quedado mirando a la luna,
a través de las finas acacias. AS Nr. 21.

Der Mond ist das Lieblingsgestirn des Dichters. Auch er ist beseelt; sein sanftes silbernes Licht vermag den Schmerz des Dichters zu lindern:

En la luna hay algo que sufre,
entre un nimbo divino de plata:
hay algo que besa los ojos
y que seca, llorando, las lágrimas.
Yo no sé lo que tiene la luna,
que acaricia, que duerme y que calma
y que mira en silencio al rendido,
con inmensas piedades de santa. AS Nr. 21.

Auch die Sterne sind nicht leblos; sie sind wie traurige Augen toter Freunde:

Estrellas, estrellas dulces,
tristes, distantes estrellas,
¿sois ojos de amigos muertos?
— ¡miráis con una fijeza! —
¿Sois ojos de amigos muertos,
que se acuerdan de la tierra
— ¡ay, flores de luz del alma! —
con la primavera nueva? AS Nr. 22.

Mit den *Pastorales* (geschrieben 1903—05) verliert sich der melancholische Ton allmählich. Die Darstellung wird zugleich plastischer:

Es el pueblo. Por encima
de los oscuros tejados,
verde, lloroso de grillos
y de esquilas, está el campo.
Es la hora del murciélago,
cuando el ánjel toca el ángelus,
cuando vuelve el cavador,
con el azodón, cantando.
— Y es el grito de los niños,
y es el mujir del establo,
y es el tibio olor a hogar,
y el humo celeste y blanco. —
Y es la gran luna de oro,
que, en los pinares lejanos,
tiñe cristalinamente
el abandono fantástico. AS Nr. 52.

Der Reiz dieses Gedichtes besteht in seiner Einfachheit. Bezeichnend ist, wie die verschiedenen Einzelheiten wie Glockenklang, Kindergeschrei, der Duft des Herdes, mühelos zu einem Ganzen abgerundet sind.

In den wenige Jahre später geschriebenen *Elejías* (1907—08) finden sich wieder Anklänge an Samain, mit dem der spanische Dichter gelegentlich verglichen wird. Die Verse

Una a una, las hojas secas van cayendo
de mi corazón mustio, doliente y amarillo ... AS Nr. 82

gehen auf die bekannten Verse Samains zurück:

... Et chaque feuille d'or tombe, l'heure venue
Ainsi qu'un souvenir, lente, sur le gazon.

Aus solchen Reminiszenzen hat Jiménez nie ein Geheimnis gemacht, sondern er hat gewöhnlich den Paralleltext vorangesetzt. Wir erkennen daraus, daß Jiménez auch mit Dichtern wie Laforgue, Maurice de Guérin und Christina G. Rossetti vertraut war, wobei wir andere wie Victor Hugo oder Byron gar nicht nennen wollen.

Auf die formvollendeten Elegien folgen Verse, die mit prachtvollen Bildern überladen sind[47]). Diese allzu poetische Schönheit, ein Erbstück des französischen Parnaß, finden wir bei vielen Modernisten, Rubén Darío nicht ausgeschlossen. „El poeta gustó de embriagarse en estas opulencias de luces reflejadas y colores mezclados hasta sentir el hastío de una belleza demasiado poética y peligrosamente indolente, vertida siempre en el ritornelo mórbido de los alejandrinos."[48]) Mit *Laberinto* und *Melancolía* (beide 1910—11 entstanden) schließt diese Epoche ab.

Nachdem Jiménez alle Reize der Sprache ausgekostet hatte, widmete er sich ganz der Gedankendichtung. Schon in den *Poemas impersonales* (1911) macht sich eine deutliche Wendung zur Einfachheit bemerkbar. Im *Diario de un poeta recién casado* (1916) hat sich Jiménez ganz von der bisher üblichen Ausdrucksweise der Modernisten entfernt. Er schildert diese Entwicklung in folgendem Gedicht:

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fué vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fuí odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros ...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
... Mas se fué desnudando.
Y yo le sonreía.

47) Vgl. unten: Rhetorisch-preziöse Themen.
48) Gerardo Diego in der Revista de Occidente, IX, 1923.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre! AS Nr. 411.

Für den Denker Jiménez ist die Aufspaltung seines Seins charakteristisch. Hinter dem Menschen, der lebt, der handelt, der stirbt, steht die unsterbliche Idee des Menschen, die gleichzeitig auch sein Ideal ist:

Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera. AS Nr. 450.

Dies ist der eigentliche Mensch und dieser ist es, der im Werke zum Ausdruck kommt. So ist es auch verständlich, daß wir in den Gedichten nie auf etwas konkret Persönliches stoßen.

Das regionale Element äußert sich bei Jiménez nur in der andalusischen Schwermut, der *tristeza andaluza*, wie sie Rubén Darío nennt. Selten kommt die südliche *alegría* zum Durchbruch, am deutlichsten wohl noch in den *Baladas de primavera* (1907):

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor,
entre el verdor con sol de la pradera!
Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
por romero y por amor...[49]) AS Nr. 65.

Ein beliebtes Thema des Dichters sind die *Auroras de Moguer*, Bilder aus seiner Heimatlandschaft, der Landschaft am Río Tinto:

Al entrar nuestro coche por el puente grande,
— silencio pensativo, ya enfrente la estación —,
el río, lleno y rojo,
recoje aún, sobre San Juan, la luna...

— ¡Soledad infinita
de agua de cobre entre dos puentes,
— ¡aquella tierra seca entre dos túneles! —,
sin un barco nunca! —

49) Die drei letzten Verse sind der Refrain eines Volkslieds (vgl. Montesinos S. 151).

... Lejos, por Niebla, — que no se ve —, el humo
del tren, sobre los eucaliptos aún con bruma,
de la Ruiza. La pared de cal,
ocre de cobre, de la venta de Piquete,
poco a poco, sórdida, se deslumbra
de un sol difícil, retorcido, agrio ...

— ¡El agua roja inútil
de Ríotinto, entre dos puentes,
sin un barco nunca! — Bel Nr. 11

Selten ist jedoch die Landschaft so genau gezeichnet. Ein andres Gedicht desselben Titels entspricht viel mehr der Art des Dichters, auf das Zufällige zu verzichten und nur das Wesentliche zu zeigen:

El negro toro solo surje, neto y bello,
sobre la fría aurora verde, alto en el peñasco azul.
Muje de sur a norte, rempujando
el hondo cenit cárdeno, estrellado todavía
de las estrellas grandes,
con su ajigantado testúz.

— La soledad inmensa se amedrenta;
el silencio sin fin se calla.
¡ ..... ! —

El toro — roca desgajada — baja contra
el barranco frondoso.
No quedan más que él, que ése va negro,
y ¡viniendo!, blanca y rosa, la luz. Poe Nr. 68.

Wie dieses Gedicht zeigt, hat sich Jiménez von der früheren Manier, nur in verschwommenen Farbtönen zu malen, abgewandt. Auch die präzise Landschaftsdarstellung im vorigen Gedicht wäre früher bei Jiménez nicht denkbar gewesen.

Nach der Veröffentlichung von *Belleza* und *Poesía* im Jahre 1923 hat sich J. R. J. in der Publikation seines Werkes von der Buchform abgewandt[50]). *Unidad* (1925—28) und *Sucesión* (1932) bestehen aus je acht einzelnen Heften. Die Titel deuten die Bestrebungen des Dichters an, ein einheitliches Werk zu schaffen, das in natürlichem Fortschreiten alles umfassen soll. J. R. J. drückt sein Bestreben selbst aus mit den Worten: „Anhelo creciente de totalidad. Evolución consciente, seguida, responsable, de la personalidad íntima, fuera de escuelas y tendencias.“[51])

In diesen seinen letzten Werken führt uns Jiménez schon weit über den Symbolismus hinaus. Darin liegt seine große literarhistorische Bedeutung. Der Modernismus war für die spanische Lyrik eine bedeutende Epoche, konnte aber doch nur eine Epoche sein. Das

50) Der Dichter unterzeichnet seine letzten Werke nur noch mit seinen Initialen.

51) „Síntesis ideal“ (G. Diego: Poesía española S. 109).

Werk Jiménez' bildet die Brücke zu der Dichtung der Jungen, zum Ultramodernismus und Ultraismus, deren beste Vertreter Jiménez ohne Einschränkung als Meister anerkennen.

3. Nebenströmungen.

Zu den Grundzügen der modernistischen Dichtung, die wir mit den Schlagworten *galicismo, castellanismo, universalismo* bezeichnet haben, treten bei einzelnen Modernisten weitere Züge, die mit dem Symbolismus wenig gemein haben, aber doch für den spanischen Modernismus charakteristisch sind.

Einerseits ist es der schon bei Rubén Darío erwähnte Mondonovismo, der natürlich nur bei den amerikanischen Dichtern zu finden ist, andrerseits ist es eine Art rhetorischer Dichtung, die noch ein Erbstück Victor Hugos und des französischen Parnaß ist.

a) Themen der Neuen Welt.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die amerikanische Dichtung der Dichtung des spanischen Mutterlandes gegenüber einen großen Vorzug: ihr starkes Naturgefühl. Nach den Unabhängigkeitskriegen äußerte sich das neue Nationalbewußtsein auch in der Lyrik, etwa in der Form von Oden an Bolívar oder in der Schilderung der Waffentaten der Befreiungskriege. Die erste Begeisterung verebbte aber bald unter der immer deutlicher werdenden Uneinigkeit zwischen den südamerikanischen Staaten, bis der Krieg von 1898 eine Wendung brachte. Nun fühlte man, daß von Nordamerika eine gemeinsame Gefahr drohte. Man fürchtete vielleicht nicht so sehr die wirtschaftliche Ausbeutung durch die Angelsachsen wie das nordamerikanische Wesen überhaupt. Plötzlich zeigte sich der Gegensatz zwischen dem protestantischen industrialisierten Nordamerika und dem katholischen konservativen Südamerika. Der Iberoamerikaner wurde seiner Rasse und seiner Sprache bewußt. Den Niederschlag dieses neuen Bewußtseins sehen wir in der Dichtung des Mondonovismo.

Wir haben gesehen, wie Rubén Darío dem neuen Bewußtsein Ausdruck verleiht[52]). Er hat die Grundfragen angeschnitten, welche die südamerikanische Welt berührten.

Neben Darío haben auch andere Dichter die Neue Welt besungen, vor allem der Peruaner José Santos Chocano. Seine Gedichte sind nicht problematisch wie die Daríos; sie sind mehr beschreibender Art und stellen das äußere Leben Südamerikas dar. Schon in seinen Jugendgedichten, im Bande *En la aldea*, finden wir Bilder aus dem Dorfleben, insbesondere Tierskizzen, die von einer guten Beobachtungsgabe Zeugnis ablegen. *La epopeya del Morro* ist

52) Vgl. oben S. 15 ff.

eine Schilderung der peruanischen Heldentaten im Krieg gegen Chile[53]). Dieses Epos trug dem Dichter den Preis des Congreso Nacional del Perú ein.

So weit hält sich Chocano im großen ganzen im Rahmen der traditionellen südamerikanischen Dichtung. Erst das Buch *Alma América* (1906) bringt etwas grundsätzlich Neues. Schon der Untertitel *Poemas indoespañoles* weist darauf hin. Hier zeichnet uns der Dichter sein Wappenschild:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el León de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española, e incaico es el latido;
y de no ser poeta, quizás yo hubiera sido
un blanco Aventurero o un indio Emperador. Onís 437.

Chocano fühlt sich als Nachkomme der Inka und der spanischen Eroberer. Rubén Darío hatte diese Doppelstellung nur angedeutet in dem Vers:

Soy un hijo de América, soy un nieto de España.

Von einem indianischen Rassebewußtsein sehen wir bei Darío nichts. Darío ist viel zu sehr mit der europäischen Kultur verbunden; Chocano dagegen bekennt stolz seine indianische Abkunft. Er verherrlicht diese alte Rasse:

¡Oh, raza antigua y misteriosa,
de impenetrable corazón,
que sin gozar ves la alegría
y sin sufrir ves el dolor:
eres augusto como el Ande,
el Grande Océano y el Sol! Onís 443.

Wenn er aber die heroischen Taten der Inka schildert, vergißt er auch nicht auf der anderen Seite die Leistungen der Eroberer und ihrer tapferen Pferde:

¡No! No han sido los guerreros solamente,
de corazas y penachos y tizonas y estandartes,
los que hicieron lo conquista
de las selvas y los Andes:

53) 1879—83.

los caballos andaluces, cuyos nervios
tienen chispas de la raza voladora de los árabes,
estamparon sus gloriosas herraduras
en los secos pedregales ... Onís 435.

Auch Chocano sind die Nordamerikaner in ihrem Wesen verhaßt; er fürchtet jedoch ihre Eroberungsgelüste nicht:

Pero nadie se duela de futuras conquistas;
nuestras selvas no saben de una raza mejor,
nuestros Andes ignoran lo que importa ser blanco,
nuestros ríos desdeñan lo que vale un sajón ... Onís 433.

Eher glaubt er an eine Ausdehnung der Südländer:

No podrá ser la raza de los blondos cabellos
la que al fin rompa el Istmo ... Lo tendrán que romper
veinte mil antillanos de cabezas oscuras,
que hervirán en las brechas cual sombrío tropel. Onís 433.

Um aber an Macht den Vereinigten Staaten gleichzukommen, empfiehlt er, die Angelsachsen nachzuahmen. Er selbst hat im Norden ein großes Vorbild gefunden, Walt Whitman, dem ja auch der junge Darío eines seiner *Medallones* gewidmet hat. Mit Whitman hat Chocano die Selbstverherrlichung gemein; sonst ist der Einfluß Whitmans nur oberflächlich.

Chocanos Stellung zu Spanien erhellt aus dem Gedicht *Crónica Alfonsina*. Zwei Schiffe begegnen sich auf dem Atlantik. Das eine, von Westen kommend, führt am Bug den Löwen im Wappen, das andere, von Osten kommend, ein Schloß. Es sind nicht nur die Wappen der beiden Stammländer León und Castilla, sondern zugleich Symbole für zwei spanische Charakterzüge: der Löwe ist das Sinnbild der Tapferkeit, das Schloß das Sinnbild der Phantasie, des Idealismus.

Se unieron las dos barcas. Y eran iguales. Una
por mascarón de proa, tenía la fortuna
de ostentar la cabeza de un gran león de oro;
y la otra un castillo labrado en plata. El coro
de las olas cantaba, con fantástico empeño,
al león de la fuerza y al castillo del sueño ... Onís 430.

Beide Mannschaften sprechen dieselbe Sprache.

Ambas tripulaciones se hablaron con la propia
lengua de España. ¡Oh, lengua del país de la Utopia!

Auf den beiden Schiffen befinden sich die großen spanischen Gestalten: einerseits der tapfere Cid mit Jimena, andrerseits der träumerische Don Quijote mit Dulcinea. Die Gegenüberstellung der beiden Frauen ist eine Art der Auseinandersetzung mit dem spanischen Wesen, ganz wie es die Generation von 1898 pflegte. Hier ist es in tieferem Sinne eine Gegenüberstellung des unsentimentalen reichen Südamerika (Jimena) und des verträumten spanischen Mutterlandes.

En una barca iba de viaje Dulcinea
al Nuevo Mundo: estaba grave como una Idea,
triste como un Ensueño, muda como un Encanto,
y toda arrebujada dentro su propio manto.
En la otra venía Jimena haciendo viaje
de regreso: en sus plantas el carcaj de un salvaje,
en su espalda el adorno de vicuña más rico
y en su diestra las plumas del más raro abanico ...

Spanien und Südamerika müssen sich ergänzen; dem Mutterlande fehlt der Unternehmungsgeist Amerikas, und diesem fehlt der reiche Zauber des alten Spanien. Und so steigt Don Quijote zu Jimena ins Schiff und Don Rodrigo fährt mit Dulcinea zum neuen Kontinent.

En una barca vuelan a España Don Quijote
y Jimena; en la otra desafía el azote
del viento, Don Rodrigo que va con Dulcinea
al Nuevo Continente.
¡Maravillosa idea,
que al través de dos mundos y cuatro siglos crece!

Auch der auf sein Indianerblut so stolze Peruaner erweist sich in diesem Gedicht als echter Spaniole, der seine Pflicht dem Mutterlande gegenüber nicht verleugnet. Mondonovismo bedeutet also keineswegs Abkehr von der Alten Welt, es bedeutet nicht Amerikanertum, sondern es bedeutet nationale Selbstbesinnung des Iberoamerikaners ebenso wie Castellanismo nationale Selbstbesinnung des Spaniers bedeutet hat. Beide Bewegungen haben ihren Ursprung in den Ereignissen des Jahres 1898, sind also ursächlich miteinander verbunden; die Parallelen, die sich zwischen Rubén Darío und Antonio Machado feststellen ließen, beruhen nicht auf Zufall; der Mondonovismo in Amerika entspricht dem Castellanismo in Spanien.

b) Rhetorisch-preziöse Themen.

Es handelt sich hier nicht darum, Beispiele für die in der spanischen Dichtung beliebte Grandiloquenz anzuführen. Der Symbolismus ist ja gerade dieser Richtung entgegengesetzt und in Frankreich im deutlichen Gegensatz zu der rhetorischen Art des Parnasses entstanden. Daß in Spanien in der Dichtung des Modernismus die Rhetorik noch eine Rolle spielt, mag wohl einen tieferen Grund darin haben, daß dem Spanier eine gewisse rhetorische Art angeboren ist. Nun unterscheidet sich jedoch die modernistische Rhetorik von der üblichen dichterischen Rhetorik dadurch, daß sie durchaus preziös ist. Es ist weniger die natürliche Wortfreudigkeit des Romanen als eine gezierte Nachahmung parnassianischer Ausdrucksweise, wie sie zuerst von Rubén Darío gepflegt wurde, und die dann ihren Weg zu den anderen Modernisten fand.

In den Jugendgedichten Daríos finden wir die rhetorische Art stark ausgeprägt. Die Hauptwerke sind mehr en voz baja gehalten; doch fehlt es auch hier nicht an Beispielen der Preziosität.

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones;
lirio, florido príncipe,
hermano perfumado de las estrellas castas,
joya de los abriles.

A ti las blancas dianas de los parques ducales;
los cuellos de los cisnes,
las místicas estrofas de cánticos celestes
y en el sagrado empíreo la mano de las vírgenes.[54])

Hier ist alles ins Ätherische verzaubert; ein andermal scheint die Welt versteinert zu sein:

Que el champaña de oro hoy refleje en su onda
la blanca maravilla que en el gran Louvre impera,
la emperatriz de mármol cuya mirada ahonda
el armonioso enigma que es ritmo de la esfera...[55])

Jede Zeile birgt ein Wort des Glanzes und der Pracht, also faktische Superlative wie : oro, maravilla, emperatriz, mármol etc.

Wir haben im Werke von Jiménez auf eine Epoche hingewiesen, in der die Wortpracht allen Gehalt der Dichtung verdrängt. Sie führt von *La soledad sonora* (1908) und den *Poemas májicos y dolientes* zu *Laberinto* und *Melancolía* (1910—11). Ein Beispiel für die Art dieser Gedichte ist *Manos*:

¡Oh, tus manos cargadas de rosas! ¡Son más puras
tus manos que las rosas! Y entre las hojas blancas,
surjen lo mismo que pedazos de luceros,
que alas de mariposas albas, que sedas cándidas.

¿Se te cayeron de la luna? ¿Juguetearon
en una primavera celeste? ¿Son de agua?
...Tienen esplendor vago de flores de otro mundo;
perfuman, ríen, sueñan, refrescan, lloran, cantan...[56])

Alle Bilder sind ins Märchenhafte übertrieben. Die Hände sind reiner als Rosen, sie gleichen weißen Schmetterlingsflügeln und haben den Glanz von überirdischen Blumen. Glücklicherweise hat Jiménez diese Epoche der Überschwänglichkeit schnell überwunden.

Francisco Villaespesa (1877—1936) ist wohl der Dichter, der den Modernismus am meisten popularisiert und dadurch allerdings in Mißkredit gebracht hat. Er verdankt seinen Erfolg in breiteren Schichten einerseits wohl seiner bewundernswerten Fertigkeit als Dichter, andrerseits aber der Anpassung an den Geschmack der

54) El poeta pregunta por Stella (Prosas profanas), S. 769.
55) Toast (Baladas y canciones), S. 1199.
56) Aus Laberinto; zitiert nach der Ausgabe von 1913.

Leute, die von der Dichtung dasselbe fordern wie vom Film, nämlich Bilder von Glanz und Überfluß, von schönen Gärten und schönen Frauen, und viel Sentimentalität.

La sombra de las manos, eines der wenigen Gedichte von Villaespesa, das F .de Onís in seine Anthologie aufgenommen hat, zeigt wohl eine gewisse Sprachkunst, ist aber ganz inhaltlos, rhetorisch und sentimental.

¡Oh, enfermas manos ducales,
olorosas manos blancas!...

¡Qué pena me da miraros,
inmóviles y enlazadas
entre los mustios jazmines
que cubren la negra caja!

¡Mano de marfil antiguo,
mano de ensueño y nostalgia,
hecha con rayos de luna
y palideces de nácar!...

¡Vuelve a suspirar amores
en las teclas olvidadas!...

¡Oh, piadosa mano mística!... Onís 234.

Die Bilder sind oft recht gewagt, zum Teil aber auch wirklich geschmacklos:

Fuiste bálsamo en la llaga
de los leprosos; peinaste
las guedejas desgreñadas
de los pálidos poetas;
acariciaste la barba
florida de los apóstoles
y los viejos patriarcas;
y en las fiestas de la carne,
como una azucena, pálida,
quedaste en brazos de un beso
de placer extenuada!...

Diese Verse weisen gleichzeitig dekadente Züge auf. Ausdruck dieser Dekadenz ist vor allem der Ekel vor der Welt und in der Folge ein gesteigerter Egoismus, wie wir es in dem Gedicht *Hastío* sehen:

Yo soy el soberano de mi propio egoísmo.
Mis dudas son creencias y mis vicios virtudes,
y me encuentro más solo entre las multitudes
que en este pobre cuarto solo conmigo mismo.
. . . . . .
A veces de mí mismo también me encuentro hastiado.
¡No tengo ya un deseo que no haya poseído,
ni duermo con un sueño que ya no haya gozado! Onís 241.

Freilich ist dies alles nur Pose, die einem französischen oder italienischen Dichter entlehnt und in spanische Verse gegossen ist.

Ramón del Valle Inclán hat in *La pipa de Kif* in Nachahmung einiger Gedichte Banvilles wahre Gauklereien mit Wort und Vers zustande gebracht. Der Dichter sagt selbst gleichsam als Vorwort:

Mis sentidos tornan a ser infantiles... Claves 157.

Die Gedichte sind also nicht ernst zu nehmen, sondern sie entspringen einer plötzlichen Laune:

Por la divina primavera
Me ha venido la ventolera

De hacer versos funambulescos.
— Un purista diría grotescos —. Claves 161.

Die Themen sind ganz willkürlich. Irgend etwas Groteskes dient zum Vorwurf: der Zirkus, der Galgen, der Zoo. Daraus zeichnet dann Valle Inclán seine Karikaturen. Am bekanntesten sind die Tierkarikaturen im *Bestiario.*

Der Löwe ist hier nicht mehr der König der Tiere, sondern ein alter gelangweilter Gefangener mit Sorgenfalten:

¡Viejo león que entre las rejas
Bostezando agitas la crin,
Sobre tus cejas
Sus arrugas puso el esplín! Claves 180.

Die exotischen Tiere beschreibt er am liebsten, da er dabei seine Laune am besten spielen lassen kann. So nennt er den Beutel des Känguruhs *el buche de acordeón* und die Giraffe eine romantische alte Jungfer.

Wie beim Parnaß spielt der Reim eine große Rolle; er ist immer so auffallend wie möglich; so heißt es vom Sittich:

Feminista que disparata
En la copa del calamac,
Bajo su pata
Las ramas secas hacen crac. Claves 185.

Die Tierdarstellung ist bei Valle Inclán gewissermaßen literarischer Zeitvertreib, und doch kommen alle Vorzüge des Dichters zur Geltung, hauptsächlich sein scharfer künstlerischer Blick und seine überlegene Sprachbeherrschung.

Die preziöse Rhetorik, die sich in der modernistischen Lyrik zeigt, unterscheidet sich wesentlich von der politischen Rhetorik eines Núñez de Arce; eher findet man Anklänge an die spanischen Romantiker, vor allem an Zorrilla, so bei Villaespesa. Gegen eine so gleisnerische Dichtung, wie es die rhetorisch-modernistische ist, hat es nicht an Angriffen gefehlt, und mit Recht; denn während die Rhetorik der Romantik und des Parnaß einer natürlichen Emphase

entsprang, ist die modernistische Rhetorik künstlich erzeugt und führte zur Entwertung der feinsten Kunstmittel und der dichterisch schönsten Worte.

III. AUSDRUCKSFORMEN DER SYMBOLISTISCHEN DICHTUNG.

Die Erneuerung der spanischen Dichtkunst konnte nicht nur das Inhaltliche berühren, sie mußte auch das Formale erfassen. Auf dem Gebiete der Verskunst schien der romanische Formenreichtum erschöpft. Wie im Französischen der Alexandriner fast allein das Feld der lyrischen, epischen und dramatischen Versdichtung beherrscht hatte, so war im Spanischen nur der Elfsilbner und der Achtsilbner, der Romanzenvers, allgemein im Gebrauch geblieben. Zwar sind auch der Alexandriner und andere Verse nie völlig ausgestorben, doch änderte dies nichts an der Eintönigkeit der vorsymbolistischen spanischen Poesie, da die Versmaße stets in der traditionellen Form gebraucht wurden. Erst mit den Modernisten beginnt der originelle Gebrauch traditioneller Verse.

Die neuen Themen und die neue Geisteshaltung überhaupt bedingten auch einen neuen Stil. Die Darstellung des Unhaftbaren benötigte andere Stilmittel als die plastische Darstellung des Parnaß, die meist erzählend oder beschreibend war, sie bot. Die neue Kunst ist weniger ausführlich, sie beschränkt sich vielmehr auf Andeutungen. Das Wort erhält eine größere Bedeutung. Es ist nicht mehr bloße Bezeichnung, sondern es ist ein Ausdruckswert, in dem Klang- und Farbwerte und viele Bedeutungswerte enthalten sind. Alle Assoziationen, die sich mit einem Wort verbinden, sind von ebenso großer Wichtigkeit wie der konkrete Sinn des Wortes selbst. Die Obertöne sind gleichsam ebenso stark wie der Grundton. Der modernistische Dichter wird also das Wort mit größter Sorgfalt verwenden. Sein Stil ist künstlich, äußerst verfeinert, sowohl in der Prosa wie in gebundener Sprache. Ein Vergleich etwa einer Sonate von Valle Inclán mit einem Roman von Juan Valera zeigt ganz deutlich, wie grundlegend sich die dichterische Sprache in kürzester Zeit gewandelt hat.

A. DER VERS.

1. Überblick über die traditionelle spanische Metrik.

Der spanische Vers ist wie der französische und der italienische metrisch. Sein wesentliches Kriterium ist die Silbenzahl. Früher nannte man Verse von nicht mehr als 8 Silben *versos de „arte menor"*, solche von 10 und mehr Silben *versos de „arte mayor"*. Heute unterscheidet man einfache und zusammengesetzte Verse.

Letzteres sind solche Verse, die wie der klassische Alexandriner durch die Zäsur in zwei Vershälften geteilt sind.

Bei der Silbenzählung ist zu beachten, daß es sich um metrische, nicht um orthographische Silben handelt. Der Unterschied zwischen metrischer und orthographischer Silbenzahl entsteht zunächst durch Synalephe, d. h. Zusammenziehung des Endvokals eines Wortes mit dem Anfangsvokal des folgenden Wortes; dann aber auch dadurch, daß wie in der italienischen Metrik, aber im Gegensatz zur französischen, für die Silbenzählung stets der weibliche Ausgang maßgebend ist. Bei männlichem Versausgang wird also noch eine Silbe dazugezählt, bei sächlichem oder proparoxytonem Ausgang eine Silbe abgezogen. Der einfache spanische Vers zählt eine Silbe mehr als der dem Rhythmus nach entsprechende französische; der heroische Vers der Italiener und der Spanier, der Elfsilbner, ist im Französischen nur ein Zehnsilbner. Beim zusammengesetzten Vers wird auch im ersten Halbvers der Ausgang stets als weiblich bewertet; der spanische Alexandriner ist damit ein Vierzehnsilbner.

Von den einfachen Versen haben der Acht- und der Elfsilbner die größte Bedeutung. Der erstere ist der alte Romanzenvers, der letztere wurde durch Boscán und Garcilaso aus dem Italienischen übernommen und hat alle alten Versmaße an Beliebtheit übertroffen[57]). In Kombination mit dem Elfsilbner findet sich oft der Siebensilbner in den Strophen der Lira und der Silva. Selten gebraucht ist der einfache Zehnsilbner und der Neunsilbner. Dieser ist erst unter den Modernisten beliebt geworden als Nachahmung des französischen Achtsilbners[58]).

Von den zusammengesetzten Versen ist der Alexandriner der bekannteste. Er zerfällt gewöhnlich in zwei Halbverse von je 7 Silben. Auch der Zehnsilbner kann aus zwei gleichen Halbversen zusammengesetzt sein. Beim Zwölfsilbner kann die Zäsur hinter die 6. oder die 7. Silbe fallen. Die Kombination 7—5 ist von der alten Seguidilla-Strophe abgeleitet. Andere Verse spielen in der traditionellen Metrik keine Rolle.

Die einzelnen Verse werden variiert durch die Akzente. Obligatorisch ist der Akzent auf der vorletzten metrischen Silbe des Verses bzw. des Halbverses; bei männlichem Ausgang ist dies die letzte, bei sächlichem Ausgang die drittletzte orthographische Silbe. Neben den obligatorischen Akzenten gibt es noch die freien Akzente. Diese fallen in der vorsymbolistischen Zeit regelmäßig auf dieselben Silben, so beim Elfsilbner entweder auf die 2. und 6. Silbe (jambischer Elfsilbner) oder auf die 4. und 8. Silbe (sapphischer Elfsilbner), wie wir es schon bei Dante sehen:

Nel mezzo del cammin di nostra vita (2. u. 6. Silbe)
Mi ritrovai per una selva oscura (4. u. 8. Silbe)

57) Vor Boscán hat schon der Marquis von Santillana Elfsilbner geschrieben.

58) Umgekehrt entsprechen die Sieben- und Neunsilbner Verlaines im Rhythmus den spanischen Acht- und Zehnsilbnern.

Beim Alexandriner liegt der Akzent auf der 2. oder 4. Silbe eines jeden Halbverses; die 6. Silbe trägt den obligatorischen Akzent. Bei den längeren Versen bevorzugte man demnach im allgemeinen den jambischen Rhythmus, während der Rhythmus des Achtsilbners vorwiegend trochäisch ist.

Die Modernisten ändern das gesamte Bild. Grundsätzlich werden alle Möglichkeiten ausgeprobt, wie auch Verlaine in den *Romances sans paroles* alle Verse vom Viersilbner bis zum Zwölfsilbner gebraucht. Die Zäsur wird nicht mehr starr eingehalten, sondern kann verlegt oder aufgehoben werden, und auch die Akzente werden beliebig verlagert, bis man schließlich zum freien Vers kommt. Dieser Weg sei jetzt im einzelnen verfolgt.

2. Die Verskunst Rubén Daríos.

Wie das Werk Rubén Daríos inhaltlich die Grundzüge des spanischen Symbolismus bestimmte, so bringt es auch in formaler Hinsicht alle grundlegenden Neuerungen, so daß man Rubén Darío den Erneuerer der spanischen Verskunst schlechthin nennen darf.

a) Der Einfluß Victor Hugos auf die Jugendgedichte Daríos.

In einem der ersten Gedichte Daríos zeigt sich schon die Anlehnung an die französische Dichtung zur Gewinnung einer neuen Form. Wie Victor Hugo in *Les Djinns* die Anzahl der Silben in den Versen anwachsen und wieder abklingen läßt, um das Herannahen und das Verschwinden der Djinns zu charakterisieren, so versucht der junge Darío in dem Liebesgedicht *Tú y yo*[59]) mit demselben Kunstgriff das Wachsen und das Abklingen seiner Leidenschaft zum Ausdruck zu bringen.

Der Einfluß Victor Hugos äußert sich auch in dem Gedicht *Victor Hugo y la tumba*[60]). Darío benützt hier den Alexandriner; es handelt sich aber nicht um den alten spanischen Alexandriner eines Berceo, sondern um eine Anpassung des Verses Hugos, wie aus den Beispielen eines dreigeteilten Alexandriners hervorgeht:

> El heredó — la ronca lira — del viejo Homero ...
> Fulgores! — Los extraños soplos — de lo invisible ...[61])

Rubén Darío hebt also die Zäsur als solche auf; er behält aber wie Hugo stets die Worttrennung in der Mitte des Verses bei.

b) Neue Formen in Azul.

In *Azul* (1888) finden sich die ersten Sonette in Alexandrinern: *Caupolicán, De invierno, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, J. J.*

59) Obras completas S. 5. — Das Gedicht ist vor 1880 entstanden (vgl. Mapes S. 32).
60) Obras S. 506.
61) Vgl. Mapes S. 34.

Palma. Auch im Reim weichen die Sonette von der Tradition ab[62]). Während die Quartette gewöhnlich a b b a reimen, gebraucht Darío die Reimfolge a b a b. Auch hierfür gibt es Beispiele in der französischen Dichtung, besonders bei Baudelaire[63]), doch ist es ebenso gut möglich, daß Darío dem Vorbild des Marqués de Santillana gefolgt ist, der die verschiedensten Reimfolgen verwandt hat.

Daneben gebraucht Darío den von der Seguidilla abgeleiteten Zwölfsilbner mit der Zäsur nach der 7. Silbe in den Sonetten *Walt Whitman* und *Salvador Díaz Mirón*:

> En su país de hierro vive el gran viejo,
> bello como un patriarca, sereno y santo.
> Tiene en la arruga olímpica de su entrecejo,
> algo que impera y vence con noble encanto.[64])

Ganz neu ist der Siebzehnsilbner in dem Sonett Venus. Die Zäsur nach der 7. Silbe ist stark ausgeprägt, besonders im zweiten Quartett:

> A mi alma enamorada, una reina oriental parecía,
> que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
> o que llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
> triunfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.[65])

c) Neue Formen in Prosas profanas.

In *Prosas profanas* (1896) hat die spanische Dichtung ihren ehemaligen Formenreichtum wiedergewonnen. Der Alexandriner hat sich dem alten spanischen Alexandriner genähert und eine typisch spanische Form angenommen. Weder der starre Alexandriner Berceos noch der dreigeteilte Alexandriner V. Hugos eignete sich für die moderne Dichtung. Darío gab dem alten spanischen Vers einen beschwingteren Rhythmus. Die Zäsur in der Versmitte wird als leichter Einschnitt beibehalten; unnötige Enjambements werden vermieden. Dieser neue Alexandriner ist der Vers der berühmten *Sonatina*. Der Alexandriner hatte, soweit er von den Romantikern gebraucht wurde, die freien Akzente auf der 2. oder 4. Silbe der beiden Halbverse. Darío verlegt den Akzent auf die 3. Silbe:

> La princesa está triste ... ¿qué tendrá la princesa?
> Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
> que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
> La princesa está pálida en su silla de oro.
> está mudo el teclado de su clave sonoro;
> y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor. Prosas 726.

---

62) Mapes S. 55.
63) A une dame créole, Recueillement u. a.
64) Walt Whitman (Obras S. 706).
65) Obras S. 700.

In *Cosas del Cid* ist die rhythmische Form noch freier. Der Akzent liegt hier ganz verschieden:

> Cuando su guantelete hubo vuelto a la mano
> el Cid, siguió su rumbo por la primaveral
> senda. Un pájaro daba su nota de cristal
> en un árbol. El cielo profundo desleía
> un perfume de gracia en la gloria del día. Prosas 804.

Den Zwölfsilbner gebraucht Darío in der Form der Seguidilla (7—5 Silben), die er begeistert preist als

> Metro mágico y rico, que al alma expresas
> llameantes alegrías, penas arcanas,
> desde en los suaves labios de las princesas
> hasta en las bocas rojas de las gitanas. Prosas 774.

Aber auch in der Form, wie sie schon der Marqués de Santillana gebrauchte, mit gleichen Halbversen (6—6 Silben), erzielte Darío mit dem Zwölfsilbner schöne Wirkungen:

> Era un aire suave, de pausados giros;
> el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
> e iban frases vagas y tenues sopiros
> entre los sollozos de los violoncelos. Prosas 717.

Der Rhythmus ist vorzugsweise trochäisch:

> Dijo sus secretos el faisán de oro: —
> En el gabinete mi blanco tesoro,
> de sus claras risas el divino coro,... Prosas 744.

Sehr schön ausgeglichen klingt dieser Vers bei Betonung der 2. und 8. Silbe, wie sie in der *Sinfonía en gris mayor* durchweg beibehalten wird:

> El mar como un vasto cristal azogado
> refleja la lámina de un cielo de zinc;
> lejanas bandadas de pájaros manchan
> el fondo bruñido de pálido gris. Prosas 780.

Die obligatorischen Akzente fallen auf die 5. und 11. Silbe, so daß zwischen den betonten Silben immer zwei unbetonte liegen.

Ähnlich ist der in *Palimpsesto* verwandte Zehnsilbner, der auch aus zwei gleichen Halbversen zusammengesetzt ist:

> ¿Quién adelanta su firme busto?
> ¿Quirón experto? ¿Folo robusto?
> Es el más joven y es el más bello;
> su piel es blanca, crespo el cabello,
> los cascos finos, y en la mirada
> brilla del sátiro la llamarada. Prosas 798.

Nicht zu verwechseln mit diesem zusammengesetzten Zehnsilbner ist der anapästische Zehnsilbner mit Akzenten auf der 3., 6. und 9. Silbe:

El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa del pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre al sol como un casto abanico. Prosas 731: Blasón

In *Responso a Verlaine* gebraucht Darío in Verbindung mit Alexandrinern den Neunsilbner:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y al la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor! Prosas 787.

Die Strophe entspricht in ihrem Aufbau, in Reimfolge und Wechsel von männlichem und weiblichem Reim dem Sextett Victor Hugos:

Esprit mystérieux qui, le doigt sur ta bouche,
Passes ... ne t'en va pas! parle à l'homme farouche
Ivre d'ombre et d'immensité,
Parle-moi, toi, front blanc qui dans ma nuit te penches!
Réponds-moi, toi qui luis et marches sous les branches
Comme un souffle de la clarté![66])

Der Neunsilbner Darios entspricht also genau dem französischen Achtsilbner.

Der Elfsilbner erhält bei Rubén Darío die verschiedensten Schattierungen. *Divagación* ist in traditionellen Versmaßen geschrieben, dem jambischen Elfsilbner mit Akzent auf der 6. Silbe und dem sapphischen mit Akzenten auf der 4. und 8. Silbe:

Y el dios de piedra se despierte y cante
la gloria de los tirsos florecientes
en el gesto ritual de la bacante
de rojos labios y nevados dientes ... Prosas 720.

Eine Neuerung bedeutet der daktylische Elfsilbner mit Betonung der 4. und 7. Silbe:

Libre la frente que el casco rehusa,
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía. Prosas 768.

Auch die erste Silbe erhält einen mehr oder weniger starken Akzent:

Píndaro dióle sus ritmos preclaros,
dióle Anacreonte sus vinos y mieles. Prosas 768.

---

66) Vgl. Mapes S. 91.

Menéndez y Pelayo verteidigte diesen Vers gegen die Angriffe eines Kritikers mit den Worten: „Esos son, sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega:

Tanto bailé con el amá del cura,
tanto bailé que me dió calentura." [67])

Der provenzalische Elfsilbner mit Akzent auf der 4. Silbe allein kommt bei Rubén Darío selten vor:

amor que encante y deje sorprendida ... Prosas 725.
Serás la reína en los decamerones ... Prosas 722.

Dieser Vers kommt dem französischen Zehnsilbner am nächsten mit dem Unterschied, daß dort, vom Rolandslied bis Valéry, auf die betonte 4. Silbe eine Zäsur folgt:

Ci falt la geste / que Turoldus declinet ...
Ce toit tranquille, où marchent des colombes ...

3. Die Verskunst der spanischen Symbolisten.

a) Die Versuche Salvador Ruedas.

Etwa gleichzeitig mit Darío hat Salvador Rueda einige formale Neuerungen versucht. So schrieb er angeblich das erste Sonett im Rhythmus der Seguidilla [68]).

Bezeichnend für seine deklamatorische Art ist seine Vorliebe für Langverse wie den Siebzehnsilbner und den Achtzehnsilbner. Beide Verse weisen Dreiteilung auf (5 — 6 — 6 Silben bzw. 6 — 6 — 6) und sind daher ziemlich ähnlich:

Desde la frente, que es lámpara lírica, desborda su acento
como un aceite de aroma y de gracia, la ardiente poesía,
y a los ensalmos que exhala cantando su fresca armonía,
vase llenando de luz inefable la esponja del viento ... [69]).

und

Bajo de las tumbas que recios azotan granizos y vientos,
sobre las montañas de cumbres altivas y toscos cimientos. [70])

Anders wirkt der Siebzehnsilbner in dem Gedicht *Los bárbaros en Roma;* Rueda nennt ihn Hexameter. Er besteht aus fünf Daktylen und einem Trochäus:

Viene el turbión de corceles corriendo con ímpetus hondos
como banderas las trágicas crines en giro violento,
como el zumbar de las trompas de guerra los cascos redondos,
como espirales de lumbre los largos relinchos al viento. [71])

67) Dilucidaciones zu El canto errante, Obras S. 934/35.
68) Bailadora (S. Rueda, Poesías completas S. 68).
69) La lámpara de la poesía (Rueda, ebd. S. 138).
70) La tronada (ebd. S. 106).
71) Rueda, Poesías S. 307.

Das Beispiel Ruedas erfuhr jedoch wenig Nachahmung, dagegen hat Rueda später die Neuerungen Daríos teilweise übernommen. So geht die Vorliebe für den Alexandriner auf Darío zurück und auch die Form einer Sextine, wie sie Rueda häufig gebraucht, ist vermutlich Darío entlehnt:

Son tus piedras cual ubres empapadas de ciencia,
saturadas de ritmo, de vigor y elocuencia
que han nutrido la raza de un licor maternal:
de tus piedras formadas con remotos vestiglos,
han bebido la savia de la vida, los siglos
que te han vuelto una vasta sementera ideal.[72])

b) Die Verskunst Manuel Machados.

„Von den modernen spanischen Dichtern ist Manuel Machado ohne Frage der kunstfertigste"[73]). Die Dichtung seiner Jugendzeit steht unter dem Zeichen Verlaines. Machado war es vor allem darum zu tun, die Musik der Verse Verlaines ins Spanische zu übertragen. Wie erfolgreich er darin war, zeigen folgende Vergleiche:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...
O bien-aimée.[74])

Es la mañana.
El sol está
— nácar y grano —
peinado ya.
Y el campo, ahora,
dora y colora. MM 88.

Oder:

Léandre le sot
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce,[75])

Pierrot y Arlequín,
mirándose sin
rencores,
después de cenar
pusiéronse a hablar
de amores. MM 47.

Bei Machado artet das Bestreben um neue Formen nie in eine Sucht nach Neuerungen aus. Er lockert den Vers nach französischem Vorbild auf; dabei weicht er oft von der üblichen Form ab, besonders in den Sonetten, wo er die mannigfaltigsten Reimfolgen gebraucht. Er läßt die Quartette meist verschieden reimen und auch die Terzette weisen gewöhnlich drei verschiedene Reime auf. Charakteristisch ist das Reimschema von *Oriente*: abba cdcd efgefg (MM 28), oder von *Domingo*: abba cddc efgefg (MM 93).

Am häufigsten sind die Sonette in Elfsilbnern oder Alexandrinern geschrieben. Beim Alexandriner gebraucht Manuel Machado in viel stärkerem Maße als Rubén Darío das Enjambement:

72) Rueda, Poesías S. 23.
73) Montesinos S. 69.
74) La bonne chanson.

La vida, el huracán, bufa en mi calle. *Sobre*
la turba polvorienta y vociferadora,
el morado crepúsculo desciende ... El sol ahora
se va, y el barrio queda enteramente pobre. MM 93.

Beide Enjambements dienen nur dazu, die Strophe flüssiger zu gestalten. Im nächsten Quartett dienen sie dagegen zur Hervorhebun der Worte *extraordinario* und *tedio*:

¡Fatiga del domingo, fatiga ... *Extraordinario*
bien conocido y bien corriente! ... No hay remedio.
¡Señor, tú descansaste; aleja, en fin, *el tedio*
de este modesto ensueño consuetudinario!

Auch die Zäsur ist aufgehoben, wie das erste Terzett zeigt:

Voces, gritos, canción apenas ... Bulla. Locas
carcajadas ... ¿Será que pasa la alegría?
Y yo aquí, solo, triste y lejos de las fiestas ...

Diese Kunstgriffe sind keineswegs gesucht oder um ihrer selbst willen angewandt: sie sollen den Rhythmus genau dem Inhalt anpassen. Im Gegensatz zu der Unruhe der ersten Strophen steht das letzte Terzett des Sonetts:

Dame, Señor, las necias palabras de estas bocas;
dame que suene tanto mi risa cuando ría;
dame un alma sencilla como cualquiera de éstas.

Hier schließen die Verse mit den Zeilen ab und die Zäsur tritt wieder in die Versmitte.

Noch andere Versuche hat Manuel Machado mit dem Sonett unternommen. In *Un hidalgo* löst er die Terzette in drei Verspaare auf:

negar que la batalla de Nancy se perdiera
si el gran duque de Alba ordenado la hubiera;

negar su hija al rico indiano pretendiente,
porque no es noble asaz Don Bela. Y, finalmente,

invocar sus innúmeras proezas militares
para pedirle unos ducados a Olivares. MM 158.

Er hat auch eine Kombination von Alexandrinern und Elfsilbnern versucht:

... Porque es mujer la Primavera ... Y tiene
cálidos ojos, labios rojos, dulces turgencias
y aliento perfumado. Y porque viene
llena de amor, de vida, de alegres inconsciencias ...

Porque nos da las flores — cándidos azahares —
que luego son naranjas luminosas ...
Porque es toda ilusión; porque toda es cantares,
belleza, sueños, rosas generosas ...

La llamaste — maestro — ¡Juventud! ... Era fácil[76])
el tropo, mas no tanto afortunado,
aunque en boca de todos resuene veces mil.

Como la Primavera, es tierna y grácil
la Juventud ... Mas ella jamás ha retornado
como retornan ¡siempre! mayo gentil y abril. MM 65.

Auch diese Kombination ist gar nicht so neu, wenn man bedenkt, daß die Strophe der Silva, mit freiem Wechsel von Elf- und Siebensilbnern, von jeher in Spanien sehr beliebt war[77]). Wenn bei Machados Versuch der Alexandriner durch die Zäsur in zwei siebensilbige Halbverse geteilt wird, was in dem Sonett fast durchweg der Fall ist, entsteht eine neue Abart der wohlklingenden Silva. Der Alexandriner

cálidos ojos, labios rojos, dulces turgencias ...

der eine ausgesprochene Dreiteilung nach französischem Vorbild aufweist anstatt der Halbverse, klingt, vollends infolge des Binnenreims, in diesem Zusammenhang unschön.

Eine Parallele zu diesem Sonett Machados finden wir in den *Cantos de vida y esperanza* in einem unregelmäßigen Sonett Darios; hier tritt zu den beliebig wechselnden Alexandrinern und Elfsilbnern noch ein Siebensilbner[78]). Hier ist die Verwandtschaft mit der Silva-Strophe noch deutlicher.

Ganz neu ist das Sonett in Neunsilbnern, das in Versmaß und Reimfolge dem achtsilbigen Sonett von Musset und Valéry entspricht:

Porque fué buena y comprendió,
porque su cuerpo fué la leña
que su alma clara consumió
con una llama hogareña ... MM 307.

Sehr früh beginnen bei Manuel Machado freiere Versgebilde. In *Oasis* und *Los dias sin sol* bildet die Strophe der Silva wiederum die Basis. Zu den Sieben- und Elfsilbnern treten aber gelegentliche Fünf- und Neunsilbner, so daß ein ziemlich freies rhythmisches Gebilde entsteht:

Sueña el león.
Junto a las tres palmeras
se amasa el sol. Existe
el agua. Y Dios deja un momento
que los pobres camellos se arrodillen ... MM 15.

Die Volksdichtung Manuel Machados, die Coplas, Cantares, Soleares, Malagueñas, Sevillanas usw., folgen besonderen rhythmischen Gesetzen, die hier nicht behandelt zu werden brauchen, da es sich dabei nicht um modernistische Dichtung handelt.

76) Vgl. Carducci: „Gioventù, primavera della vita . . ."
77) Vgl. Darío: Estival (Azul).
78) Melancolía (Cantos . . .), Obras S. 903.

c) *Der Übergang zum freien Vers.*

Die „Erfindung" des *vers libre* wird gewöhnliche Gustave Kahn zugeschrieben[79]). Von einer Erfindung kann man aber in diesem Fall nicht reden, da der freie Vers das Ergebnis einer natürlichen Entwicklung ist. Die Befreiung des Verses, die in Frankreich von den Romantikern begonnen und das ganze 19. Jahrhundert hindurch fortgeführt wurde, mußte schließlich zum freien Vers führen.

Der freie Vers wird von keinen formalen Regeln eingeengt. Sein einziges Gesetz ist die Musikalität. Damit nahm ja der Symbolismus seinen Ausgang:

De la musique avant toute chose.

Im Spanischen spielt die Musikalität des Verses nicht die Rolle wie im Französischen. Die spanische Sprache ist stärker akzentuiert; der Rhythmus bedeutet mehr als der Klang. Der freie Vers ist im Spanischen zunächst rhythmisch bedingt. An die Stelle der einzelnen Silbe tritt die Einheit der Silbengruppe, d. h. ein Versfuß mit feststehendem Akzent. Der Vers ist durch beliebige Aneinanderreihung solcher Versfüße gebildet.

Das erste maßgebende Beispiel eines aus Silbengruppen gebauten Verses ist das dritte *Nocturno* von José Asunción Silva:

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas
de alas;
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas
fantásticas,
a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida,
como si un presentimiento de amarguras infinitas
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda florecida que atraviesa la llanura,
caminabas;
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su
luz blanca;... Onís 85.

Die rhythmische Einheit besteht aus vier Silben; die dritte Silbe trägt den Akzent. Auch hier handelt es sich um metrische Silben:

en que ardían
en la sombra
nupcial y húmeda
las luciérna-
gas fantásticas...

Auf den Akzent können also auch zwei unbetonte Silben folgen. Gelegentlich sind auch Zweisilbner eingeschoben:

y la luna / llena.

79) Vgl. Barre S. 334.

Die Frage nach dem Ursprung dieses Verses beantwortet Torres Rioseco dahin, daß zwei verschiedene Einflüsse maßgebend gewesen seien, einmal die poetische Prosa Bécquers und dann die Dichtung Edgar Allan Poes. Zum Vergleich zitiert er[80]) einen Satz aus Bécquers *Rayo de Luna*, der in Inhalt und Aufbau eine gewisse Ähnlichkeit mit dem *Nocturno* aufweist:

> Una noche / de verano, / templada, / llena / de perfumes / y / de rumores / apacibles, / y con una / Luna blanca / y serena, / en mitad de un / cielo azul / luminoso y / transparente.

Die meisten der Silbengruppen sind regelmäßige Viersilbner wie die des *Nocturno*, doch läßt sich daraus ein Einfluß Béquers nicht erweisen. Dagegen dürfte der Einfluß Poes feststehen. In dem berühmten Gedicht *Annabel Lee* sehen wir dieselbe Beschwingtheit wie im *Nocturno*, nur sind die Verse bei Poe auf einem anapästischen Rhythmus aufgebaut:

> For the moon never beams without bringing me dreams
> Of the beautiful Annabel Lee;
> And the stars never rise but I see the bright eyes
> Of the beautiful Annabel Lee.

Hier ist also die spanische Dichtung von der stark akzentuierten englischen Sprache befruchtet worden.

Um dieselbe Zeit (1895) schrieb José Santos Chocano Verse mit Fünfsilbnern als Basis:

> Ave de paso,
> fugaz viajera desconocida:
> fué sólo un sueño, sólo un capricho, sólo un acaso;
> duró un instante, de los que llenan toda una vida. Onís 429.

Erinnert schon dieser Aufbau des Verses auf Versfüßen an die lateinische Metrik, so ist dies noch mehr der Fall bei der *Salutación del optimista*, deren Verse an die klassischen Hexameter anklingen, ohne jedoch wie die Hexameter Ruedas eine bloße Nachahmung zu sein:

> Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
> espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
> Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos
> lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos; mágicas
> ondas de vida van renaciendo de pronto ... Cantos 840.

Ein fester Rhythmus läßt sich hier nicht mehr feststellen und wir sind so beim freien Vers angelangt auf dem Weg über den akzentuierten Vers[81]).

80) Torres Ríoseco, Precursores del Modernismo S. 102 ff. Betr. des Einflusses Poes vgl. Henríquez Ureña S. 326 Anm. 1.

81) Henríquez Ureña stellt die „versificación acentual" der „versificación silábica" entgegen (La versificación S. 3).

d) Der freie Vers bei Juan Ramón Jiménez.

In Spanien finden wir den neuen Versbau zuerst bei Juan Ramón Jiménez.

¿A qué quieres que te hable?
Deja, deja...
Mira el cielo ceniciento, mira el campo
inundado de tristeza. AS Nr. 4.

Die Strophe besteht aus einem Achtsilbner, einem Viersilbner, einem dreigeteilten Zwölfsilbner und wieder einem Achtsilbner. Die Verse sind nicht auf dem Prinzip der Silbenzählung aufgebaut, sondern sie bestehen aus viersilbigen Versfüßen mit Akzent auf der dritten Silbe wie die Verse des *Nocturno* von José Asunción Silva.

Jiménez und die meisten spanischen Symbolisten sind jedoch auf einem anderen Weg zum freien Vers gekommen. Nachdem man die alten Metren wieder eingeführt hatte, versuchte man allerlei neue Kombinationen. Zu den Sieben- und Elfsilbner tritt der Neunsilbner:

Abril galán venía, todo	9 Silben	
lleno de flores amarillas:	9 Silben	
amarillo el arroyo,	7 Silben	
amarilla la senda, la colina,	11 Silben	
el cementerio de los niños,	9 Silben	
el huerto aquel donde el amor vivía.	11 Silben	AS Nr. 106[82]).

Auch hier ist noch eine gewisse arithmetische Gesetzlichkeit vorhanden; wenn aber neben den Neunsilbner der Achtsilbner tritt, kann man von einer solchen nicht mehr sprechen:

Andando, andando;
que quiero oír cada grano
de la arena que voy pisando. AS Nr. 70.

Die Kombinationen werden immer freier:

Ya marzo ha dibujado	7 Silben	
en el linón celeste	7 Silben	
y estirado	4 Silben	
del ambiente, la flora tempranera	11 Silben	
que ha de bordar la primavera.	9 Silben	
— Y en la mañana agreste	7 Silben	
y cruda,	3 Silben	
salta por el ramaje	7 Silben	
la primavera, niña errática y desnuda.		AS Nr. 202.

Der letzte Vers wäre nach der alten Metrik ein Dreizehnsilbner. Jiménez gestattet sich beim Alexandriner die Freiheit, daß er die Zäsur in der Versmitte aufhebt, aber doch metrisch wertet. Der obligatorische Akzent auf der 6. Silbe des ersten Halbverses trifft oft auf eine unbetonte Silbe:

82) Nach der Fassung von 1909 (Poemas májicas y dolientes) zitiert.

Al apartarme con tus manos, me atraías.
¿Dónde encontrabas a/quel fuego grande y débil... AS Nr. 222.

Diese unbetonte Silbe wird dann als oxytoner Ausgang gewertet. An die Stelle der trennenden Zäsur tritt manchmal sogar die verbindende Synalphe:

Brisa. El tren pára. De la estación recienregada...
AS Nr. 181.

Bisher hat immer noch Reim oder Assonanz das Versende gekennzeichnet: im *Diario de un poeta recién casado* (1916) bricht der Dichter auch damit:

Delante, en el ocaso, el sí sin fin
al que nunca se llega.
— Síiiii!
Y la luz,
incolora,
se agudiza, llamándome...
No era del mar... Llegados
a las bocas de luz que lo decían,
con largor infinito,
vibra, otra vez, inmensamente débil
— síiiii! —,
en un lejos que el alma sabe alto
y quiere creer lejos, sólo lejos... AS Nr. 380.

Wohl kehrt Jiménez gelegentlich zur Assonanz zurück; er bezeigt auch weiterhin eine Vorliebe für die ungeraden Versmaße, insbesondere für Sieben- und Elfsilbner. Im Wesentlichen ist aber die Dichtung nun auf eine neue Basis gestellt.

Nachdem die äußeren Kennzeichen der Poesie, die feste Vers- und Strophenform und der Reim, weggefallen sind, unterscheidet nur noch der dichterische Gedankengang und der gedrängte, gewählte Ausdruck die Poesie von der Prosa. Während früher etwa der schöne Fluß der Verse die Alltäglichkeit der Gedanken verdecken konnte, ist die neue Dichtung gleichsam nackt:

¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre! AS Nr. 411.

Die Form besteht nicht mehr als solche, sondern ist unauflöslich mit dem Gehalt verwebt. Die Dichtung wird mehr und mehr Gedankendichtung und der Dichter wird zum Sprecher von Aphorismen. Wir sehen diesen Übergang zu einer neuen Art der Dichtung in den späteren Werken von Juan Ramón Jiménez, aber auch in den *Proverbios y cantares* von Antonio Machado und in *Ars moriendi* von Manuel Machado. Diese Spätwerke fallen in eine Zeit, da die junge Dichtergeneration der Ultraisten schon wieder neue Ziele verfolgt und der Symbolismus in die Literaturgeschichte einzugehen beginnt.

B. DER STIL.

1. Das Wort.

Die dichterische Sprache unterscheidet sich von der Alltagssprache dadurch, daß sie innerhalb bestimmter Gesetze größere Freiheiten besitzt. Für die prosaische Ausdrucksweise gibt es nur das eine Ziel, möglichst eindeutig zu sein. Ganz im Gegensatz dazu will der Dichter, und besonders der Symbolist, möglichst vieldeutig sein. Er sucht nicht den einen passenden Ausdruck, sondern den umfassenden, er will nicht das Einzelne nennen, sondern das Wesentliche umreißen. Er wendet sich weniger an die Vernunft als an das Gefühl und sucht daher Worte, die nicht nur Begriffs-, sondern auch Gefühlswerte in sich tragen. Für die alltägliche Sprache ist Verständlichkeit das Wichtigste, für die dichterische: Schönheit.

a) Wortwahl.

In der Wortwahl äußern sich die Haupttendenzen des spanischen Symbolismus. Mapes hat auf den Einfluß Victor Hugos auf Rubén Darío hinsichtlich des Gebrauchs der emphatischen Adjektive hingewiesen:

...*luz salvaje* y espléndida
...y sobre el *agua sonora*
...pasan... las irisadas libélulas
...*sonetos áureos* y *flamantes silvas*[83]).

Die Beispiele ließen sich häufen. Im Kontrast zu diesen Wörtern liebt Darío ebenso wie V. Hugo die präzisen technischen Ausdrücke:

Diana... en actitud *cinegética*...	Azul 676
...el rabo *puntiagudo*	Azul 678
...su abrigo de *marta cibelina*	Azul 701

Auch Manuel Machado zeigt in seiner Wortwahl französischen Einfluß. Wir stoßen bei ihm auf eine große Anzahl Fremdwörter, hauptsächlich französischen Ursprungs. In dem Gedicht *Internacional*[84]) dienen die Wörter *souteneur, maquereau* zur Evokation des Milieus von Montmartre. Sonst benützt M. Machado französische Wörter als Fachausdrücke, so *argot, déclassée, foulard, couplet, beau diseur*. Neben den französischen gebraucht er andere Fremdwörter: das portugiesische und galizische *saudade* und *carballeiro*, und in einem Sonett über Sandro Botticelli finden wir einen italienischen Fachausdruck:

¡Oh el *sotto voce* balbuciente, oscuro,
de la primer lujuria! MM 165.

Dieselbe Kraft der Evokation liegt in den Eigennamen, von denen eine Fülle von Assoziationen ausgeht. In dem Gedicht *Fin de*

83) Mapes S. 49.
84) M. Machado, Poesías S. 114.

siglo zeigt sich das Bestreben, mit einer Aufzählung von Personennamen und Titeln, die Zeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts zurückzurufen:

Fué Florián el poeta
de las mejores Amintas
y Batilos, rimador
de una Arcadia elegantísima,
correcta ... y un poco sosa
para los que no sabían
que Filis era en la Corte
dama de honor, y Clorinda
mariscala, presidenta,
senescala o camarista.

Estas Filis, Tirsis, Cloris,
Amarilis ...[85]) MM 54.

Vor den Symbolisten waren solche Anhäufungen von Namen in der Dichtung selten zu finden. Die klassische Dichtung war Gedankendichtung; um Gedanken auszudrücken, mußte der Dichter Sätze bilden. Dem Symbolisten, der Gefühle zum Ausdruck bringen will, genügen einzelne bedeutungsvolle Worte. Daraus ergeben sich die Besonderheiten der symbolistischen Dichtung.

Das einzelne Wort gewinnt für den Symbolisten eine viel größere Bedeutung, vor allem das Hauptwort und das Eigenschaftswort. Das Zeitwort tritt zurück. Dies ist leicht erklärlich aus der Vorliebe für das Flüchtige, die wir aus der Geisteshaltung der Symbolisten erschlossen haben und für die wir klare Zeugnisse besitzen. Das Zeitwort als das eigentliche satzbildende Element schafft die Verbindung zwischen den anderen Wortelementen. Es bewirkt den logischen Zusammenhang, auf den aber der symbolistische Dichter oft gerne verzichtet. Infolgedessen finden wir bei den Symbolisten eine Vorliebe für Nominalsätze.

Von größerer Bedeutung als die gelegentlich eingestreuten Gallizismen sind die Wörter, die als Lieblingswörter der Symbolisten immer wiederkehren. Das Wort *azur*, das bei Mallarmé in den verschiedensten Verwendungen wiederkehrt, nimmt Rubén Darío auf und macht es zum Titel seines ersten bedeutenden Werkes: *Azul* ...

Das Blau erinnert an den Himmel, an die Augen der Venus, an die Seen, auf denen die Schwäne dahingleiten, und wird so zur Farbe der Phantasie und der Träume:

mis azules noches pensativas	Azul 686
¡Oh inmenso azul! Yo te amo.	Azul 695
en los bellos parques del azul	Prosas 743
sueños azules ...	Prosas 746

85) s. oben S. 22.

Die Bedeutung des Wortes *azul* weitet sich immer mehr aus, bis schließlich Jiménez in den *Baladas de primavera* das Wort findet:

Dios está azul. AS Nr. 65.

Ein anderes dieser Lieblingswörter Darios ist *pálido*. Häufig kommt das Wort in Verbindung mit *tarde* vor:

la tarde pálida Azul 682 und 699

ebenso

la luz pálida... Azul 700.

Die Prinzessin in der *Sonatina* ist traurig und bleich:

La Princesa está triste. La Princesa está pálida.

Darío spricht aber auch von der *Fiesta pálida*; hier hat ein Bedeutungsübergang von „bleich, blaß" zu „leblos" stattgefunden. In *La página blanca* steht *la Pálida* für *la Muerte:*

Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
la vestida de ropas oscuras,
la Reina invencible, la bella inviolada:
la Muerte. Prosas 778.

Ebenso beliebt ist das Wort *sonoro*, das in ganz verschiedenen Verbindungen vorkommt:

el agua sonora	Azul 675
placer sonoro	Prosas 746
sonoras arpas	Prosas 748
caracol sonoro	Prosas 755
beso sonoro	Prosas 747.

Es lohnt sich nicht, die Bedeutung des Wortes *sonoro* im einzelnen zu verfolgen. In den meisten Fällen ist es Reimwort auf *oro* und dürfte des Klanges und des Reimes wegen gewählt worden sein.

b) Wortstellung.

Die Wortstellung als stilistisches Mittel ist vor allem beim Adjektiv von Bedeutung.

Rubén Darío läßt im allgemeinen das Adjektiv dem Substantiv vorangehen. Wenn das Adjektiv eine natürliche Eigenschaft bezeichnet wie

los blancos dientes, Azul 679,

so entspricht die Voranstellung ganz der grammatischen Regel. Dagegen ist

de un corintio templo

oder auch

de un morisco alcázar Azul 707

eine nicht gewöhnliche Stellung. Man könnte vielleicht versucht sein,

die Voranstellung damit zu erklären, daß die beiden Adjektive mit den Substantiven feststehende Begriffe bildeten. Im selben Gedicht finden wir aber den Vers

o a Diana, diosa virgen de desceñida ropa...

in der Prosa dürfte *desceñida* nicht vorangestellt werden. Dieselbe Stellung finden wir bei Darío verschiedentlich:

...cuya fornida maza
...la conmovida casta Azul 699.

Auffällig ist auch die Voranstellung von *femenil:*

héroe que calza femenil sandalia

oder:

por donde triunfan femeniles danzas Azul 692.

Auch wenn mehrere Adjektive zu dem Substantiv gehören, stellt sie Darío voraus:

al fresco y callado jardín Azul 700
los tristes y ardientes soñadores Azul 695.

Es lassen sich aber auch Gegenbeispiele anführen. Wir können bei ein und demselben Wort Voranstellung und Nachstellung beobachten:

en las ardientes manos Azul 682
mil ardientes caricias Azul 686

aber:

los rayos ardientes del sol Azul 682
en mi pecho ardiente Azul 691.

Wo man Voranstellung erwarten könnte, wird man gelegentlich auf Nachstellung des Adjektivs treffen, z. B.

las nieves frígidas Azul 689,

wo doch Kälte eine natürliche Eigenschaft des Schnees ist.

Wenn in einem Verse zwei Substantive mit dazu gehörigen Adjektiven vorkommen, so liebt es Darío, die Stellung zu variieren, so daß entweder die Adjektive die Substantive einrahmen:

dos sonantes rimas y palabras tiernas Prosas 746
negros diamantes del patio andaluz Prosas 771

oder umgekehrt:

Era un aire suave de pausados giros
e iban frases vagas y tenues suspiros Prosas 712.

Dies ist die von Darío bevorzugte Stellung, wie einige Verse aus *Pórtico* bezeugen:

...nombres sonoros y raros enigmas;
Que ama los largos y negros cabellos,
danzas lascivas y finos puñales,
ojos llameantes de vivos destellos,
flores sangrientas de labios carnales. Prosas 770.

Nur im letzten Vers findet sich gleichmäßige Nachstellung des Eigenschaftswortes, um Eintönigkeit zu vermeiden. So wechselt Darío auch in folgendem die Stellung des Adjektivs:

peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! Cantos 837.

Es sind also verschiedene Momente, welche die Stellung des Adjektivs beeinflussen. Oft mag auch Reim und Rhythmus entscheidend gewesen sein, wie aus den Beispielen zu schließen ist, wo dasselbe Wort bald voran-, bald nachgestellt wird. Im großen ganzen gebraucht Darío aber die ungewöhnliche Stellung des Adjektivs bewußt als Stilmittel; das gegen die Regel vorangestellte Adjektiv wirkt mehr gefühlsbetont

en las pálidas tardes Azul 682
de las flotantes brumas Azul 695

und eignet sich insofern besonders für die Lyrik; umgekehrt wirkt ein Adjektiv, das eine natürliche Eigenschaft ausdrückt, wenn es wider Erwarten nachgestellt wird, viel stärker:

las nieves frígidas Azul 689.

Rubén Darío steht mit der freien Stellung des Adjektivs ziemlich allein. Bei Manuel Machado finden sich erst in den späteren Gedichten einige Beispiele für ungewöhnliche Voranstellung:

de serio porte y negra vestidura MM 173
en la amorosa y cálida armonía MM 176.

Auch bei anderen spanischen Symbolisten zeigt sich auf dem Gebiet wenig Charakteristisches.

„Die attributivische Voranstellung ... tritt bei Jiménez zugunsten der die Unterscheidung betonenden Nachstellung zurück." [86])

2. Satzform.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß bei der Bedeutung des einzelnen Wortes, des mit Stimmungsgehalt erfüllten Haupt- oder Eigenschaftswortes, das satzbildende Element des Zeitworts zurücktritt. Wir stoßen bei den Symbolisten auf eine ausgesprochene Neigung zum Nominalsatz, besonders zum nominalen Ausruf [87]).

a) Nominalstil.

Bei Rubén Darío sind die Ansätze zum Nominalstil recht zögernd. *Primaveral* und *Invernal* beginnen mit einem alleinstehen-

86) Neddermann S. 64.
87) Vgl. ebd. S. 52.

den Begriff, der die Stimmung erzeugt, die für das Gedicht maßgebend ist:

Mes de rosas. (Primaveral) Azul 673
Noche. (Invernal) Azul 685.

Diesen Kunstgriff hat Julián del Casal weiter ausgebaut. Das Gedicht *Paisaje del trópico* beginnt folgendermaßen:

Polvo y moscas. Atmósfera plomiza
donde retumba el tabletear del trueno
y, como cisnes entre inmundo cieno,
nubes blancas en cielo de ceniza. Onís 71.

Auch im zweiten Satz fehlt das Verbum. Ganz durchgeführt ist der Nominalstil in dem Sonett *Día de fiesta*:

Un cielo gris. Morados estandartes
con escudos de oro; vibraciones
de altas campanas; báquicas canciones;
palmas verdes ondeando en todas partes;

banderas tremolando en los baluartes;
figuras femeninas en balcones;
estampido cercano de cañones;
gentes que lucran por diversas artes. Onís 74.

Hier liegt ein Vergleich mit der impressionistischen Malerei nahe. Wie dort die einzelnen Farbtöne ohne äußerlichen Übergang nebeneinander hingeworfen werden, so stehen hier allerlei visuelle und akustische Eindrücke unverbunden nebeneinander. Auch die folgenden Terzette runden das Bild nicht etwa ab, sondern stellen nur eine Beziehung zwischen dem Geschilderten und dem Innern des Dichters her:

Mas ¡ay! mientras la turba se divierte,
y se agita en ruidoso movimiento
como una mar de embravecidas olas,

circula por mi ser frío de muerte
y en lo interior del alma sólo siento
ansia infinita de llorar a solas. Onís 75.

Etwas Ähnliches findet sich bei Rubén Darío im *Canto de la sangre*:

Sangre de Abel. Clarín de las batallas;
luchas fraternales; estruendos, horrores;
flotan las banderas, hieren las metrallas,
y visten la púrpura los emperadores. Prosas 789.

Erst später jedoch hat Darío den Nominalstil ganz durchgeführt, so in *¡Aleluya!* und stellenweise im *Canto a la Argentina:*

Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, Alegría!

Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, Alegría! Cantos 904: ¡Aleluya!

Von den spanischen Dichtern zeigen Manuel Machado und Juan Ramón Jiménez den Nominalstil am deutlichsten. Er kann zur vollkommenen Auflösung führen:

La hora cárdena... La Tarde
los velos se va quitando...
El velo de oro..., el de plata;
La hora cárdena... MM 12.

Der Nominalstil eignet sich besonders zum Ausdruck des Negativen:

Desnudeces,
hermosuras,
carne tibia y morbideces,
elegancias y locuras...

No me quieras, no me esperes...
¡No hay amor en los placeres!
¡No hay placer en el amor! MM 22.

Eine andere Stellung nimmt der Nominalstil bei Jiménez ein, wo er hauptsächlich als statisches Moment wirkt[88]):

Río de cristal, dormido
y encantado; dulce valle,
dulces riberas de álamos
blancos y de verdes sauces.

— El valle tiene un ensueño
y un corazón; sueña y sabe
dar con su sueño un son lánguido
de flautas y de cantares —. AS Nr. 15.

Die erste Strophe stellt ein in großen Zügen gezeichnetes Landschaftsbild dar. An dieses feststehende Bild knüpfen sich die Gedanken des Dichters an; hier kommt dann auch das verbale Element zur Geltung, das gleichsam der Bewegung Ausdruck verleiht.

b) Der nominale Ausruf.

Einen Übergang zum nominalen Satz stellt der nominale Ausruf dar. Auch hier können wir eine gradweise Steigerung feststellen von den einfachen Interjektionen in den Jugendgedichten Darios bis zu strophenlangen Evokationen in den Hauptwerken:

88) Vgl. Neddermann S. 53.

¡Oh bello amor de mil genuflexiones:
torres de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones,
y verdes arrozales apacibles! Prosas 724.

Am weitesten ausgebildet ist der Gebrauch des nominalen Ausrufs bei Jiménez. Durch seine Gedrängtheit und durch die ihm innewohnende Emphase eignet sich der nominale Ausruf besonders dazu, den Stimmungsgehalt eines Gedichtes auszudrücken:

¡Pobre tierra, cuánto frío!...
¡Cuánta bruma; cuánta sombra! AS Nr. 4.

Oft erscheint der Höhepunkt eines Gedichtes als nominaler Ausruf:

Y en la fresca orilla de helechos rosados,
como dos almas perlas,
descansaban dormidas
nuestras dos inocencias
— ¡oh qué abrazo tan blanco y tan puro! —,
de retorno a las tierras eternas. AS Nr. 1.

Noch deutlicher tritt dies hervor in einem späteren Gedicht, wo die Steigerung noch durch die Schreibweise hervorgehoben wird:

¡Griito en el maar!
¿Qué corazón hecho honda — ¡hondero triste! —
te ha gritado? ¿De dónde, grito, dónde,
con qué alas llegarás a tu final?
...Cada ola te coje, y tú, lo mismo
que un delfín hecho espada, fuerza sólo, gritas: más,
más, más, más, más,...
o, hecha tu ala vela, lo mismo que una golondrina,
vas más allá, vas más allá, vas más allá...
¡Griiito en el maaar!...
¿Las estrellas te ayudan con sus ecos?
¡Griiiiito en el maaaaar!

Oft besteht das ganze Gedicht aus nominalen Ausrufen:

¡Esta prisa permanente,
contenida
con mi freno, cada instante!
¡Obra pujante y de picos
retraídos, ajitadamente lenta,
redondeada como el mundo;
potro en mayo, por el verde
campo de la primavera, eterna,
libre esclavo de su dueño! AS Nr. 474.

Wie beliebt dieser Stil bei Jiménez ist, zeigt die Verschachtelung solcher Ausrufe:

¡Oh, qué riego de tierra
olorosa y mojada,
qué lluvia — ¡qué ceguera! — de luceros
en mi frente, en mis ojos! AS Nr. 466.

Mit dem nominalen Ausruf ist in den späteren Werken von Jiménez der Ausrufesatz überhaupt vorherrschend. Bei Rubén Darío war der Ausruf noch leicht rhetorisch gewesen:

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino! Cantos 838.

¡Carne, celeste carne de la mujer!... Cantos 894.

Jiménez dagegen wählt den Ausruf zum Ausdruck der philosophischen Gedanken seiner späteren Gedichte:

¡Todo lo vivo y por vivir en mi; yo
todo en lo vivo y por vivir; con los recuerdos, nada más,
de lo que no ha pasado todavía,
de lo que va a venir seguramente! AS Nr. 518.

In Poesía und Belleza (beide 1923) ist der Ausruf die vorherrschende Satzform:

¡Qué bello este vivir siempre de pie,
— ¡belleza! —,
para el descanso eterno de un momento! Bel Nr. 7.

Wie die Interjektion der unmittelbare Ausfluß einer seelischen Bewegung ist, so ist auch der Ausruf die natürliche Äußerung einer lebhaften Empfindung. Der Dichter scheint sich hier am spontansten zu geben, etwa in dem Gedicht *Nueva vida*:

¡Alegría que tienes tú por mí!
— ¡Ay, tarde clara y buena! —
¡Otra vez a vivir!

¡Atrás, atrás, atrás; a comenzar de nuevo;
lejos, más lejos — yo abro, con mis brazos
en cruz, el mundo —, lejos el comienzo;
lejos, lejos, lejos el fin!

¡La vida toda, nuevamente, enmedio!
¡Tú, de cristal, de alma!
¡Ay, carrera diáfana y feliz! Poe Nr. 26.

Gedanken und Gefühle überstürzen und unterbrechen sich; daher auch der häufige Gebrauch der Parenthesen.

Nicht selten sind auch die Titel der Gedichte in der Form des Ausrufs gehalten, so bei Jiménez: ¡Ay! Amor! Poe Nr. 45 u. 69
bei Manuel Machado: ¡Paz! MM 123.

c) *Die Frage.*

Neben dem Ausruf ist die Frage eine bei den Symbolisten äußerst beliebte Satzform. Die Frage ist im allgemeinen Ausdruck der Ungewißheit und der Unsicherheit, sofern es sich nicht um rhetorische Fragen handelt. Diese Art der Frage tritt aber bei den Symbolisten zurück, wie ja auch der rhetorische Ausruf fast nur zu Beginn der symbolistischen Epoche gepflegt wurde. Wir finden die rhetorische Frage gelegentlich bei Rubén Darío, z. B. in *Era un aire suave* oder in der *Sonatina*:

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz? Prosas 726.

Gewöhnlich folgt auf diese Art der Frage unmittelbar die Antwort:

— ¿Quién eres, solitario viajero de la noche?
— ¡Yo soy la Poesía que un tiempo aquí reinó:
Yo soy el primer gaucho que parte para siempre,
de nuestra vieja patria llevando el corazón! Prosas 734.

Oder:

¿Eva era rubia? No. Prosas 734.

Viel bedeutsamer sind die Fragen, die wirklichen Zweifeln entspringen, und wie sie Darío in *Los cisnes* erhebt:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? Cantos 866.

Ähnliche Fragen nach dem Schicksal Spaniens haben wir auch im Werke Antonio Machados vorgefunden:

¿Espera, duermo o sueña? [89]) AM 105.

Der eigentlich symbolistischen Frage begegnen wir bei M. Machado und Juan Ramón Jiménez. Hier ist es „die Scheu vor sicherer und klarer Gestaltung des Ausdrucks“ [90]), die sich in der Frage äußert. Wir sehen dies in einer spielerischen Art bei Manuel Machado:

El *couplet* ... Pues yo no sé
— ni nadie tal vez sabrá —
lo que es el *couplet*. ¿Será
alguna cosa el *couplet*?

¿Diremos que es una espina
con su flor? ... ¿O es una flor
con su espina? ... ¿Un ¡ay! de amor
de Arlequín y Colombina? ...

89) Vgl. oben S. 25.
90) Neddermann S. 43.

Nach einer Reihe weiterer Fragen lenkt der Dichter am Schluß plötzlich ein:

O bien ... Vaya, que no sé
— ni nadie tal vez sabrá —
lo que es el *couplet*. ¿Será
alguna cosa el *couplet*? MM 258.

Viel tiefer geht die Fragestellung bei Jiménez.

— No era nadie. El agua. — ¿Nadie?
¿Que no es nadie el agua? — No
hay nadie. Es la flor. ¿No hay nadie?
Pero, ¿no es nadie la flor?
— No hay nadie. Era el viento. — ¿Nadie?
¿No es el viento nadie? — No
hay nadie. Ilusión. — ¿No hay nadie?
¿Y no es nadie la ilusión? AS Nr. 36.

Hier erwecken die fortwährenden Fragen das für die Symbolisten so charakteristische Gefühl des Unhaftbaren. Was ist das Wesen von Wasser, Blume, Wind und Illusion? Der Dichter scheut sich, eine Antwort zu geben.

Selbst ein einzelner Ausdruck kann Jiménez als zu bestimmt erscheinen, und so setzt er ihn zwischen Fragezeichen:

— Una fábula de idilios,
y de cuentos tristes, bajo
¿la pomposa cobrería?
de los árboles románticos. AS Nr. 39.

Der Satz ist mitunter von solchen Fragen durchsetzt:

Solo un algo
de amatista ¿de qué mundo?,
de oro ignoto, de azul májico;
una luz de pesadilla
sobre los helechos blandos;
una nieve de sol; no, un
sol de luna; ¿estrellas, nardos? ... AS Nr. 39.

Ähnliche Reflexionen häufen sich in den späteren Gedichten:

El techo del vagón tiene un albor — ¿de dónde?
y los turbios cristales, desvanecidos, lloran ... AS Nr. 179.

Wie den Ausruf finden wir auch die Frage als Titel:

¿Supremacía? Bel Nr. 124

oder einfach ¿.....? ebenfalls als Titel. AS Nr. 387.

Oft klingen die Gedichte in Fragen aus:

Me desperté de un grito, aún con lágrimas ...
¡Todo era falso!
Sí, sí; ¿mas dónde volveré ya a ver la
rosa de luz que se quedó llorando? AS Nr. 454.

Manche Gedichte bestehen ganz aus Fragen:

¿El lucero del alba?
¿O es el grito
del claro despertar de nuestro amor? AS Nr. 412.

In der Häufung von Ausruf und Frage äußert sich das irrationale Element, das in der symbolistischen Dichtung eine große Rolle spielt. Die klassische Dichtung sucht jedem Gedanken eine endgültige Form zu geben; für den Symbolisten gibt es nichts Endgültiges:

Todo es fugitivo,
todo es efímero,
ante el Infinito.[91])

3. Wiederholungen.

Im gewöhnlichen spanischen Sprachgebrauch dient die Wiederholung eines Eigenschaftswortes als Steigerung.

Bei Manuel Machado finden sich viele Beispiele für diese Art der Steigerung:

Pero al verme
pálido, pálido, un día ... MM 126.

oder

poema largo, largo,
como una mala vida! MM 131.

Noch emphatischer ist folgender Vers:

¡Y ser una día bueno, bueno, bueno! MM 123.

Diese Beispiele sind für die symbolistische Dichtung insofern charakteristisch, als sie zu erkennen geben, daß die dichterische Sprache hier Wendungen aus der Volkssprache übernommen hat.

Ein stilistisches Mittel höherer Art ist die Wiederholung in dem Sonett *Pierrot*:

Pierrot, el blanco personaje, es éste,
que todos conocéis. De blanco viste,
como la luna. Y, cual la luna, es triste,
blanco, más blanco que su blanca veste. MM 181.

Die stete Wiederholung des Wortes *blanco* soll die Impression weiß auf weiß entstehen lassen, wie sie Watteau in seinem Bild vom Pierrot gemalt hat. Das Gedicht Machados sucht dieses Bild in Versen darzustellen. Mit dem Eindruck der Eintönigkeit übermittelt das Gedicht den der Sinnlosigkeit; neben die Wiederholung tritt hier die Einförmigkeit des Reims als Stilmittel.

Die Wiederholung ganzer Verse ist von jeher ein beliebtes Kunstmittel. Auf diesem Prinzip sind ja Formen wie Rondell und Ballade aufgebaut. Ähnlich wirken die Wiederholungen, die Rubén Darío in *Divagación* gebraucht:

91) Pérez de Ayala, El sendero andante S. 216.

¡Suspira así! Revuelen las abejas,
al olor de la olímpica ambrosía,
en los perfumes que en el aire dejas;
y el dios de piedra se despierte y ría.

Y el dios de piedra se despierte y cante
la gloria de los tirsos florecientes
en el gesto ritual de la bacante
de rojos labios y nevados dientes;
En el gesto ritual que en las hermosas ... Prosas 720.

Die Wirkung ist in erster Linie musikalisch. Es ist wohl kein Zufall, daß Rondell und Ballade zugleich musikalische Formen sind.

Im Verhältnis dazu wirkt die Anapher, die Wiederholung eines Wortes am Anfang mehrerer Sätze oder Verse, recht rhetorisch:

O amor lleno de sol, amor de España,
amor lleno de púrpuras y oros;
amor que da el clavel, la flor extraña
regada con la sangre de los toros;

flor de gitanas, flor que amor recela,
amor de sangre y luz, pasiones locas;
flor que trasciende a clavo y a canela,
roja cual las heridas y las bocas. Prosas 723.

Vor den Symbolisten war fast nur die rhetorische Wiederholung gebräuchlich. Sonst war es verpönt, ein Wort mehrmals in kurzen Abständen zu gebrauchen. Jiménez hat sich gegen diese Auffassung gewandt: „Una palabra puede repetirse, hablando o escribiendo, tantas veces como haga falta. Repetición de palabra justa no es defecto ni miseria. (Las variantes están todas, y para todos, en el diccionario.)“ [92]) Für den wiederholten Gebrauch des richtigen Wortes gibt es im ganzen Werk von Jiménez Beispiele genug:

Nada me importa sufrir,
con tal de que tú suspires,
por tu imposible yo,
tú por mi imposible.

Nada me importa morir,
si tú te mantienes libre,
por tu imposible yo,
tú por mi imposible. AS Nr. 2.

Die beiden Strophen stimmen in fast drei Versen überein. Später wird die Wiederholung viel kunstvoller:

Entre la sombra verde y azul, que hace más grande
el jardín, blanca, blanca, blanca, la dulce rosa
perdura tristemente, como la mano blanca,
como la frente blanca de una primera novia. AS Nr. 225.

92) Neddermann S. 51 Anm. 1.

Das dreifache *blanca* kündigt die Reinheit der Rose an, die dann der weißen Hand und der weißen Stirn der Geliebten gleichgestellt wird. Treffend ist die Wiederholung des richtigen Worts in folgendem Gedicht:

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Intelijencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas! AS Nr. 409.

Auch deutsche Symbolisten haben wiederholt von den „Dingen" geredet[93]). Rubén Darío sagt im *Coloquio de los Centauros*:

...Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas... Prosas 757.

Jiménez schreibt in einem anderen Gedicht:

¡Qué quietas están las cosas
y qué bien se está con ellas!
. . . . . .
¡Cosas — amigas, hermanas,
mujeres —, verdad contenta,
que nos devolvéis, celosas,
las más fugaces estrellas! AS Nr. 59.

4. Wortspiele und Alliteration.

Bei einer so ausgesprochenen Kunstdichtung, wie es die symbolistische ist, findet man oft Anzeichen einer gewissen Manieriertheit. Nicht zufällig hat die barocke Dichtung eines Góngora bei den Symbolisten viel Verehrer gefunden.

Rubén Darío vor allem liebte das Spiel mit Gedanken und Worten. Das Gedicht *Mía* ist auf einem Wortspiel mit dem Namen *Mía* und dem Fürwort *mía* aufgebaut.

Mía: así te llamas.
¿Qué más armonía?
Mía: luz del día;
mía: rosas, llamas.

93) Vgl. Hofmannsthal und Rilke.

¡Qué aroma derramas
en el alma mía,
si sé que me amas,
¡oh Mía! ¡Oh Mía! Prosas 749.

Gewöhnlich finden sich Wiederholung und Wortspiel nahe beieinander.

Un poeta egregio del país de Francia,
que con versos aúreos alabó el amor,
formó un ramo armónico, lleno de elegancia,
en su Sinfonía en Blanco Mayor.

Yo por ti formara, Blanca deliciosa,
el regalo lírico de un blanco bouquet,
con la blanca estrella, con la blanca rosa
que en los bellos parques del azul se ve.

Hoy que tú celebras tus bodas de nieve
(tus bodas de virgen con el sueño son),
todas sus blancuras Primavera llueve
sobre la blancura de tu corazón.

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco
la flor que te ofrezco, blanco serafín.
Mira como mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en tu jardín! Prosas 743.

Auch dies Gedicht ist eine Symphonie in Weiß. Am deutlichsten zeigt sich das Spielerische in dem Vers

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios...

Gegen Ende des Gedichtes häufen sich die Alliterationen. Wortspiele sind bei Darío häufig:

¡Amoroso pájaro que trinos exhala
bajo el ala a veces ocultando el pico;
que desdenes rudos lanza *bajo el ala*;
bajo el ala aleve del leve abanico! Prosas 719.

Oder:

La careta negra se quitó la niña,
y tras el preludio de una alegre riña
apuró mi boca *vino de su viña.*

Vino de la viña de *la boca loca,*
que hace arder el beso, que el mordisco invoca.
¡Oh los blancos dientes de la *loca boca*! Prosas 744.

Auch die Alliteration ist für Darío nur ein Wortspiel:

la regia y pomposa rosa Pompadour ... Prosas 719.

Bei Manuel Machado, der alle künstlichen Stilmittel mit Vorliebe gebraucht, finden wir dieselbe Art des Wortspiels:

Labios sabios, Rosa loca,
¿sabes que
saben mucho más tus labios
de todo lo que yo sé?

Rosa loca,
tú siempre tienes razón,
con tu boca
en forma de corazón ...

Y a tu arte peregrina
y a tus rojos labios sabios
yo me rindo.
¡Oh la divina
golosina de tus labios! MM 69.

Zu den Wortspielen tritt hier noch der Binnenreim. Auffällig sind auch die reichen Reime *razón — corazón* und *labios — sabios — labios*. Der Binnenreim ist bei Manuel Machado recht häufig:

Es tarde ... Voy de *prisa* por la vida. Y mi *risa*
es alegre, aunque no niego que llevo *prisa*. MM 107.

De la *prosa*, sabe hacer
otra *cosa*.
Y es mujer
muy *hermosa*,
muy *hermosa* y muy mujer. MM 122.

Wiederholung, Binnenreim und Reim gehen ganz in einander über.

Ein schönes Beispiel für Alliteration zeigt Juan Ramón Jiménez:

La lluvia deja solitarios los jardines,
y las hojas adornan de amarillo los bancos.
De vez en cuando, el aire tiene olor de jazmines
podridos. *M*udo, un *m*irlo *m*ira los cielos blancos. AS Nr. 103.

Hier ist die Alliteration nicht Wortspiel wie bei Machado, sondern feinstes klangliches Mittel, Ausdruck der Müdigkeit und Mattigkeit.

5. Antithese.

Die Antithese bezweckt in erster Linie eine Kontrastwirkung; sie ist nicht immer ein stilistisches Kunstmittel. Bei Darío findet sich ein Beispiel einer Antithese recht primitiver Art:

¿Ves aquel nido? Hay un ave.
Son dos: el macho y la hembra.
Ella tiene el buche blanco,
él tiene las plumas negras. Azul 675.

Die beiden antithetischen Sätze sind ganz parallel gebaut; das Zeitwort ist in beiden Sätzen dasselbe. Umso stärker treten die Gegensätze hervor, die zudem noch durch die Stellung besonders hervorgehoben sind: *ella* und *él* stehen am Anfang, *blanco* und *negras* am Ende des Verses.

In dieser paradigmatischen Form wirkt die Antithese prosaisch. Dem symbolistischen Dichter ist es nicht darum zu tun, äußere Gegensätze zu kennzeichnen; vielmehr will er auf die Gegensätzlichkeit hinweisen, die im Wesen der Dinge ruht.

Ein andrer Vers Daríos charakterisiert die Tendenz der Symbolisten, Gegensätze zusammenzufassen, viel besser:

...en una tarde triste de los más dulces días... Prosas 749.

Logisch betrachtet widersprechen sich die Begriffe *tarde triste* und *más dulce día*; psychologisch ist es aber durchaus möglich, daß in der Erinnerung des Dichters der traurige Nachmittag mit den süßesten Tagen zusammenfällt. Die Antithese steht auch nicht allein:

Desqués, ¡oh flor de Histeria!, llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías.

Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor te deshojó! Prosas 749.

Manuel Machado hat in *El querer* zwei Beispiele gegeben, zu denen wir in der französischen, englischen und deutschen Dichtung Parallelen haben:

...el contacto de tu mano
me da la vida y me mata...
...tú eres mi sed y mi agua... MM 202.

Es ist dies die stärkste Antithese; hier sind die Gegensätze Durst und Wasser, Leben und Tod aufs engste zusammengedrängt. Dasselbe finden wir bei Antonio Machado zögernd ausgedrückt:

— ¿Eres la sed o el agua en mi camino? AM 40.

Zweifellos ist hier Baudelaire vorangegangen [94]):

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.

94) L'Héautoutimorouménos (Les Fleurs du mal).

Die Tatsache, daß auch Swinburne und Stefan George[95]) das Motiv aufgenommen haben, deutet darauf hin, daß es sich bei dieser Art der Antithese um einen allgemein symbolistischen Zug handelt.

6. Volkstümliches.

Wir haben oben darauf hingewiesen, daß Manuel Machado die in der Volkssprache übliche Wiederholung eines Adjektivs in die dichterische Sprache übernommen hat:

Pero al verme — MM 126.
pálido, pálido ... „ganz bleich"

Machado zeigt eine besondere Neigung, andalusische Wendungen in der Dichtung zu gebrauchen. Schon in *El mal poema* (1909) tritt diese Tendenz stark hervor und es häufen sich Redensarten wie

Lo que se sabe ... — MM 107.
No sabemos nada.
Todo es conforme y según. — MM 111.
... y nadie diga en el mundo
de este agua no beberé. — MM 112.

Es ist die Sprache des niederen Volkes und der *chulería*, die Manuel Machado elegant in seine Gedichte einflicht.

Die späteren Werke sind ganz in der andalusischen Volkssprache geschrieben.

Bei Antonio Machado und Juan Ramón Jiménez kommt der volkhafte Ton in dieser Art nicht zum Ausdruck. Gelegentlich finden sich aber Anklänge an das Volkslied, so bei A. Machado in den *Canciones* der *Soledades*. Liedanfänge wie

---

95) Vgl. Swinburne:
I the grain and the furrow,
The plough-cloven clod
And the ploughshare drawn through,
The germ and the sod,
The deed and the doer, the seed and the sower, the dust which is God.
(Hertha).

Und Stefan George:
Ich bin der Eine und bin Beide
Ich bin der zeuger bin der schooss
Ich bin der degen und die scheide
Ich bin das opfer bin der stoß
Ich bin die sicht und bin der seher
Ich bin der bogen bin der bolz
Ich bin der altar und der fleher
Ich bin das feuer und das holz
Ich bin der reiche bin der bare
Ich bin das zeichen bin der sinn
Ich bin der schatten bin der wahre
Ich bin ein end und ein beginn.
(Der Stern des Bundes).

Abril florecía
frente a mi ventana ... AM 46

oder

Era una mañana y abril sonreía ... AM 55

entsprechen ganz dem Ton des Volkslieds, ebenso die *Coplas elegiacas*:

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr,
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber! AM 59.

Jiménez hat, wenn man von der Prosaerzählung *Platero y yo* absieht, nur in den *Baladas de primavera* einen volkstümlichen Ton angeschlagen. Die Rhythmen der Volksdichtung zeigen sich besonders in Gedichten wie *Mañana de la Cruz*[96]) und *Verde verderol*:

Verde verderol
¡endulza la puesta del sol!
Palacio de encanto,
el pinar tardío
arrulla con llanto
la huída del río
Allí el nido umbrío
tiene el verderol.
Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol! AS Nr. 74.

Rubén Darío hat nach dem Vorbild von Catulle Mendès in *Azul* einige Feenerzählungen geschrieben. In seinen Gedichten zeigt sich der Ton des Märchens selten; die *Sonatina* nimmt hier eine Sonderstellung ein: der Stoff gehört wohl in den Bereich des Märchens, aber es fehlt der volkstümliche Märchenton. Ein Anklang daran findet sich eher in den Versen:

Era un aire suave[97]).

Ramón Pérez de Ayala hat in seinen ersten Gedichten in Anlehnung an Francis Jammes versucht, die Poesie, die in den Dingen des Alltags verborgen ruht, zu ergründen. Wie im Märchen nehmen bei Pérez de Ayala alle leblosen Dinge Leben an:

Hay cosas inanimadas
donde hemos vivido horas felices, sosegadas,
que al mirarnos cubiertos con sayal de amarguras
anímanse de pronto, toman gestos, posturas
dolientes y nos muestran tan protector cariño
que parecen sirvientes viejos cuando uno es niño.
Y las casas son las más dulces criaturas,

96) Vgl. oben S. 33 (AS Nr. 65).
97) Vgl. oben S. 46.

porque tienen espíritu tolerante, de abuela,
porque saben secretos de muchos corazones,
y al acudir a ellas en las tribulaciones
hablan con una voz tácita que consuela.[98])

Der Stil gleicht sich in seiner Einfachheit unwillkürlich dem Stil der volkstümlichen Erzählung an. Charakteristisch ist der langsame, gleichmäßige Fluß der Erzählung und der Eindruck der Zeitlosigkeit, wie er auch dem Märchen eigen ist. Als Stilmittel dienen dazu die häufige Verwendung der kopulativen Konjunktion *y* und die Vermeidung der Zeitform des *Pretérito perfecto simple*.

Die vollkommenste Nachahmung des Märchenstils hat Pérez de Ayala in dem folgenden Gedicht gegeben:

Una vez, érase que se era...
Erase una niña bonita.
Le decían todos ternezas
y le hacían dulces halagos.
Tenía la niña una muñeca.
Era la muñeca muy rubia
y su claro nombre Cordelia.
Una vez, érase que se era...

La muñeca, claro, no hablaba,
nada decía a la chicuela.
„¿Por qué no hablas como todos
y me dices palabras tiernas?"
La muñeca nada responde.
La niña, enojada, se altera.
Tira la muñeca en el suelo
y la rompe y la pisotea.
Y habla entonces por un milagro,
antes de morir, la muñeca:
„Yo te quería más que nadie,
aunque decirlo no pudiera."
Una vez, érase que se era... Onís 318.

Während Darío in der Sonatina ein Märchenmotiv („die einsame orientalische Prinzessin") in rein poetischer Form darstellte, gestaltet Pérez de Ayala ein ganz einfaches Motiv („das Mädchen und die Puppe") zu einem gefälligen Märchen um.

7. Farbe.

Das malerische Element tritt besonders bei Jiménez, der selbst nahe daran war, Maler zu werden, hervor. Rubén Darío stand von Anfang an zu sehr unter dem Einfluß des Parnaß, um die Worte Verlaines

pas la couleur, rien que la nuance

98) La paz del sendero S. 22.

wörtlich nehmen zu können. Seine Lieblingsfarben sind das Blau des Himmels und das Weiß der Schwäne. *Bouquet, Blasón, La página blanca, El poeta pregunta por Stella* in *Prosas profanas* und *Los cisnes* in *Cantos de vida y esperanza* zeugen von dieser Vorliebe für alles Weiße. Weiß und Blau sind auch die Farben in dem Gedicht *Blasón*, das in dem Wappen der Gräfin Peralta, der das Gedicht gewidmet ist, zugleich das Symbol der modernistischen Dichtung darstellt[99]).

In seiner Farbtechnik bietet Darío im allgemeinen nichts Wesentliches. Eine Ausnahme macht die *Sinfonía en gris mayor*, eine Symphonie grauer Farbtöne und düsterer Stimmungen.

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris. Prosas 780.

Aus solchen fein differenzierten Farben setzt sich die Palette der Symbolisten zusammen. Die *Poemas impresionistas* von Jiménez zeigen ein Ineinanderfließen von Farben, wie es sonst nur in der Malerei zu sehen ist:

¡Valle nuevo, a través de la cristalería
de colores!... Trastorna su luz y sus colores.
Cristal rojo, azul, verde... ¡Oh, qué policromía
falsa, brillante y lírica de hojas y de flores!

La hora, en él, está más distante y más pura.
Lo mismo, de otro modo, ¡ilusión desbordante!,
esponja el corazón. ¡Qué encanto, qué ventura
de brisa carmesí y de sol verdeante! AS Nr. 239.

Der Gegenstand des Bildes ist kaum zu erkennen; man kann nur eine Tallandschaft in der Abendsonne vermuten. Es kommt dem Maler hier nicht auf Umrisse an, sondern allein auf die Farben, die allerdings ganz ungewöhnlich sind:

El azahar es celeste; los redondos claveles
de sangre, son morados; los moriscos jazmines
amarillos, son cobres; los lustrosos laureles,
son naranjas; las cándidas magnolias, son carmines...
AS Nr. 239.

Noch weiter geht Jiménez in einem andern Gedicht:

¡Luz corrediza de ocasos que se barajan
por las mojadas calles en las tardes de lluvia!
Todo cambia. De pronto se oscurece lo claro,
o se aclara lo oscuro.
Una lívida música
de plata en desentono sustituye a la espléndida
armonía de oro de las celestes tubas
— los órganos quiméricos de melodiosas ascuas
de los ponientes puros, que no se acaban nunca. — AS Nr. 240.

99) Vgl. Solar Correa S. 149.

Der Dichter geht hier von der Farbe zum Ton über; die malerisch-impressionistische Dichtung hat damit ihr Ende gefunden.

Jiménez hat sich später einer ganz anderen Farbtechnik bedient. Wie seine Dichtung überhaupt an Einfachheit gewinnt, so werden auch die Farben einfacher, bestimmter, nüchterner und die Umrisse werden wieder deutlich[100]).

Im allgemeinen stehen die Farbwerte der Symbolisten denen der impressionistischen Malerei näher als der expressionistischen. Man bevorzugt die aufgelösten oder verschwimmenden Farbtöne und so finden wir alle Arten von Übergangstönen. Die einfachen Farbwerte treten zurück; sie haben meist symbolischen Charakter[101]). Will der Dichter wirklich einen Seheindruck darstellen, so wählt er nicht Grundfarben, sondern flüchtige Nuancen. Dies entspricht der symbolistischen Tendenz, nicht etwas Natürliches, Realistisches, sondern etwas Künstliches, Gesuchtes, nicht das Alltägliche, sondern das Ungewöhnliche darzustellen. Die folgenden Beispiele lassen dies Bestreben klar erkennen:

> ... de *insólita púrpura* manchados
> los labios que soñara un florentino. AM 123.

Der Dichter verzichtet hier darauf, den adäquaten Farbton genau zu beschreiben. Sonst behilft man sich mit Zusammensetzungen wie: *verdeamarillo, verdinoso, verdinegro, aurirrosado, amarillento* usw. Oft wird die Farbe durch ein Attribut näher charakterisiert:

> ... el azul turquí del cielo mío ... MM 83.
> Es el cárdeno albor de la vigilia ... MM 186.

Nur ein Symbolist konnte folgende Farbwerte finden:

> mañanas de color de agua con aguardiente ... MM 138

> un sombrero bucólico, con bridas
> color pierna de ninfa emocionada. MM 185.

Das Zeitwort eignet sich besonders dazu, Farbwerte verschwimmen zu lassen; auch hierfür bieten die meisten Modernisten viele Beispiele:

> ... el cabello de Carmen, que de negro azulea ... MM 237

> En el blanco sendero,
> los troncos de los árboles negrean ... AM 44.

Die Substantivierung des Farbadjektivs bezweckt eine Abstraktivierung der Farbwirkung dadurch, daß die Farbe vom Gegenstand abgelöst wird:

> ... lo blanco del camino ... MM 12.

---

100) Vgl. dazu das Gedicht Auroras de Moguer (Poesía Nr. 68), oben S. 34.
101) Vgl. Neddermann S. 80 ff.

Noch deutlicher zeigt sich die auflösende Kraft der Substantivierung im Plural:

Y coloran sus labios los terribles
rojos de las heridas y las flores. MM 49.

Farbsubstantiv und Farbadjektiv können sogar nebeneinander treten:

Duermen los albores
de tu lecho blanco... MM 49.

Farbsubstantiv und Farbadjektiv haben demnach verschiedene Funktionen. Das Adjektiv wirkt passiv und drückt einen Zustand aus: *lecho blanco*; das Substantiv wirkt aktiv: die Farbe gewinnt an Lebendigkeit; *los albores del lecho* bedeutet soviel wie „das Weiß-Aussehen". Das ergibt sich aus dem Sinn des ganzen Gedichtes:

En el cuarto, en sombra,
duermen los colores
de las flores.
Duermen los albores
de tu lecho blanco...
Las rosas purpúreas
de tu cara duermen.
En medio del vaho
de flores y aroma
de tu carne suave,
duermen en el cuarto
todos los colores... MM 49

8. Ton.

Wir haben die Musik als die Kunst bezeichnet, die der symbolistischen Dichtung am nächsten steht. Die Melodie des Verses und die Harmonie der gesamten Komposition, etwa der *Sonatina* von Rubén Darío — schon der Titel deutet ja auf den musikalischen Bereich —, ist in der spanischen Lyrik ein ganz neues Moment.

Die Verwandtschaft mit der Musik äußert sich auch darin, daß Wort und Bild oft dem Gebiete der Musik entnommen sind. Rubén Darío vergleicht das Frauenlachen mit Musik:

El *teclado armónico* de su risa fina
a la alegre música de un pájaro iguala.
Con los staccati de una bailarina
y las locas fugas de una colegiala. Prosas 718

...suene, como una lira,
tu carcajada. Prosas 735.

Der *Canto de la sangre* ist ganz auf musikalischer Symbolik aufgebaut:

Sangre de Abel. Clarín de las batallas.
Luchas fraternales; estruendos, horrores;
flotan las banderas, hieren las metrallas,
y visten la púrpura los emperadores.

Sangre del Cristo. El órgano sonoro ...

Sangre de los martirios. El salterio ...

Sangre de los suicidas. Organillo.
Fanfarrias macabras, responsos corales,
con que de Saturno celébrase el brillo
en los manicomios y en los hospitales. Prosas 789.

Bei Manuel Machado tritt das musikalische Element im Ausdruck gegenüber dem malerischen stark zurück; bei Jiménez ist es ihm nahezu gleichwertig. Die Musik dient bei Jiménez ganz als Stimmungselement. Der schwermütigen Gesamthaltung des Jugendwerks entsprechend ist die Musik zunächst Ausdruck der Sehnsucht und der Trauer:

Viene una música lánguida,
no sé de dónde, en el aire.
Da la una. Me he asomado
para ver qué tiene el parque.
. . . . . .
Otro reló da la una.
Desvela mirar el parque
lleno de almas, a la música
triste que viene en el aire. AS Nr. 20.

In der Musik spiegelt sich die Stimmung der Landschaft wieder:

— El valle tiene un ensueño
y un corazón: sueña y sabe
dar con su sueño un son lánguido
de flautas y de cantares —. AS Nr. 15.

Die Musik soll die ganze Landschaft durchdringen:

Que todo, pastor, se inunde
con el llanto de tu flauta ... AS Nr. 24.

Sie vermag nicht nur die Landschaft zu beseelen, sondern auch die menschliche Seele in Schwingung zu bringen:

Nacía, gris, la luna, y Beethoven lloraba,
bajo la mano blanca, en el piano de ella ...
En la estancia sin luz, ella, mientras tocaba,
morena de la luna, era tres veces bella.

Teníamos los dos desangradas las flores
del corazón, y acaso llorábamos sin vernos ...
Cada nota encendía una herida de amores ...
— ... El dulce piano intentaba comprendernos. —

Por el balcón abierto a brumas estrelladas,
venía un viento triste de mundos invisibles...
Ella me preguntaba de cosas ignoradas
y yo le respondía de cosas imposibles... AS Nr. 102.

Daß die Musik unzertrennlich mit dem Werke des Dichters verbunden ist, zeigen die Gedichte aus der späteren Zeit[102]).

Neben dem rein Musikalischen treten noch andere Klangwerte hervor. Wie Licht, Farbe und Schatten sind bei Jiménez Ton, Klang und Stille nicht fest, sondern als etwas Schwebendes dargestellt; eine Stimme erklingt und wird gleichsam vom Windhauch durch die Landschaft getragen:

Y, de repente, una voz
melancólica y distante,
ha temblado sobre el agua,
en el silencio del aire. AS Nr. 30.

Das Vergängliche ist schon in dem Verb *temblar* ausgedrückt, wird aber noch durch den Gebrauch des Perfekts verstärkt, das die mit *de repente* einsetzende Handlung schon wieder als vergangen darstellt. Dann aber fährt der Dichter in einem zeitlosen Präsens fort:

Es una voz de mujer
— y de piano —, es un suave
bienestar para las rosas
soñolientas de la tarde... AS Nr. 30.

Auch die Stimmen der Natur belauscht der Dichter:

Un pájaro, en la lírica calma del mediodía,
canta bajo los mármoles del palacio sonoro;
sueña el sol vivos fuegos en la cristalería,
en la fuente abre el agua su cantinela de oro.

Es una fiesta clara con eco cristalino:
en el mármol, el pájaro; las rosas, en la fuente;
garganta fresca y dura; azul, dulce, arjentino
temblar sobre la flor satinada y reciente! AS Nr. 95.

Er weiß aber ebenso die Stille hörbar zu machen:

Esos silenciosos hondos llenos de tantas voces![103])

9. Duft.

Seit Baudelaire finden Geruchsempfindungen ihren Ausdruck in der Dichtung als gleichwertige Erscheinungen mit Farbe und Klang. Sie scheinen ebenso wenig an die Materie gebunden wie die auditiven Wahrnehmungen und haben daher für den Symbolisten, der möglichst wenig an der Materie haften will, einen besonderen Reiz.

---

102) Vgl. Poesía Nr. 28, 51, 91, 105; Belleza Nr. 29, 48, 87, 119.
103) Neddermann S. 105.

Bei Rubén Darío ist der Ausdruck für Geruchsempfindungen verhältnismäßig einfach; für den Duft der Lilie findet er nur das eine Bild:

hermano perfumado de las estrellas castas ... Prosas 767

während er ihre Farbe in überströmenden Bildern zeichnet.

Wie bei Baudelaire ist der Duft meist eine Emanation der Geliebten:

tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías ... Prosas 749.

An weiteren Beispielen nennt E. K. Mapes [104]):

¡El enigma es el rostro fatal de Deyanira!
Mi espalda aun guarda el dulce perfume de la bella;
. . . . . .
¡Oh, aroma de su sexo!

Los desatados cabellos
la divina espalda aroman.

Sehr schön ist auch das Bild, das Darío für Venus findet:

... sus aromas
deleitan a las rosas y los nardos ... Prosas 721.

Auch Manuel Machado spricht Geruchsempfindungen nur zögernd aus:

bálsamo amable
inenarrable ... MM 88.

Gegenüber den anderen Sinneswahrnehmungen tritt der Duft noch zurück:

De violines
fugitivos
ecos llegan ...
Bandolines
ahora son.
... Y perfume
de jazmines,
y una risa ... MM 50.

Eine bedeutendere Rolle spielen die Geruchswerte bei Jiménez. Schon in den ersten Gedichten bemüht sich der Dichter, die vorübergehenden Empfindungen festzuhalten:

... Ha entrado la noche. El aire
trae un perfume de acacias
y de rosas; el jardín
duerme sus flores ...
. . . . . .

104) Mapes S. 83.

¡Ah, si el mundo fuera siempre
una tarde perfumada,
yo lo elevaría al cielo,
en el cáliz de mi alma! AS Nr. 12.

Der Duft ist etwas Unhaftbares, Flüchtiges:

...en el aire erraba aún
un perfume de heliotropos —. AS Nr. 13

Er vermag aber die Erinnerung an die Geliebte zu erwecken:

...Las flores huelen a ella;
son de un rosa triste y frívolo,
como aquel rosa con grises
de su cuerpo florecido.
. . . . . .
¡Dios mío,
sólo el olor de unas flores!...
Este olor que va conmigo,
que huele a ella y no es ella,
que es mudo, que está sombrío...
— ¡Y cómo huelen las flores
cuando una mujer se ha ido,
cuando todo = alma, jardín,
casa = se queda vacío!... — AS Nr. 62.

Ist der Duft einerseits die flüchtigste Erscheinung, so ist er andrerseits die beharrlichste und gleicht darin der Erinnerung, die ebenso zurückbleibt, wenn alles andere schon vergangen ist. Hier findet sich auch schon ein leichter Ansatz zur Synästhesie: der Blumenduft erinnert an die Farbe der Blumen; Blumenduft und -farbe entsprechen sich aber wie der Duft und die Hautfarbe der Frau:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[105])

10. Synästhesie.

Farbe, Duft und Klang empfindet Jiménez vor allem draußen in der Natur, in der Parklandschaft. Dort verbinden sich die Eindrücke zu einer harmonischen Einheit:

Una armonía sin fin
vaga por todas las sendas,
lenta, eterna sinfonía
de músicas y de esencias,
que dora el jardín de una
más divina primavera —. AS Nr. 16.

Duft und Klang vereinigen sich, um dem herbstlichen Garten die goldene Farbe des Frühlings zu verleihen. Die Synästhesie ist der

105) Die trefflichste Darstellung einer Geruchsempfindung hat Jiménez in dem Gedicht Clavel (Libros de amor, AS Nr. 226) gegeben.

natürliche Ausdruck des Dichters, der die Welt in ihrer sinnlichen Mannigfaltigkeit erfassen will. Das ist bei Jiménez in höchstem Maße der Fall:

¡Allá va el olor
de la rosa!
¡Cójelo en tu sinrazón!

¡Allá va la luz
de la luna!
¡Cójela en tu plenitud!

¡Allá va el cantar
del arroyo!
¡Cójelo en tu libertad! AS Nr. 69.

Der Ausdruck dieses komplexen Erlebnisses verschiedener Sinneswahrnehmungen ist stets irrational. Der Dichter empfindet das selbst:

... Todo estoy lleno
de ritmos perfumados, de letras sin idioma ...

... Un aroma de sueños en flor, entra,
en la brisa del agua, al corazón abierto:
notas de flores músicas, oídas, ¿cuándo, cuándo?
tornan, no sé de dónde, en un compás eterno.

Das Erlebnis sucht nach Ausdruck, es kann aber diesen Ausdruck nicht in Worten finden:

¡Quiero cantar, y no sé qué! No es de palabras
esta esplosión aguda que en el corazón siento;
son aromas que suenan bien, llantos que huelen
bien, son májicos ojos que se espresan con ecos ...
AS Nr. 224.

Gerade die Verbindung von Duft und Klang ist für Jiménez charakteristisch. Eine Vermengung aller drei Sphären zeigt das folgende Beispiel:

... Sólo es bálsamo
la melodía triste de la luz en los labios.[106]).

In einer späteren Fassung hat Jiménez auf das olfatische Element verzichtet und es bei einer Klang-Farbe-Vorstellung belassen:

... Sólo es cántico
la melodía vaga de la luz en los labios. AS Nr. 190.

Die Synästhesien Daríos sind weniger kompliziert; sie entstehen aus einem schmückenden Beiwort

... en arpegios áureos gima Filomela ... Prosas 719

oder einer Metapher wie

106) Melancolía (1912).

... el son de los líricos cristales de
de tu reír Prosas 721.

Meist ist es eine einfache Klang-Farbe-Vorstellung wie

... su risa de oro ... Prosas 720.

Im übrigen ist die Synästhesie bei Darío selten. Auch bei Manuel Machado findet sich nur ein gelegentliches Beispiel:

... queda solo ... un eco
de amarillo seco
y sangre cuajada. MM 104.

Antonio Machado, der in der Wahl der Stilmittel sehr zurückhaltend ist, zeigt in den *Soledades* ein sehr schönes Beispiel einer Verbindung von Duft und Klang:

Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy quiero
poner un dulce salmo sobre mi viejo atril.
Acordaré las notas del órgano severo
al suspirar fragante del pífano de abril.
Madurerán su aroma las pomas otoñales,
la mirra y el incienso salmodiarán su olor;
exhalarán su fresco perfume los rosales,
bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor.
Al grave acorde lento de música y aroma,
la sola y vieja y noble razón de mi rezar
levantará su vuelo suave de paloma,
y la palabra blanca se elevará al altar. AM 34.

Hier ist sowohl das olfatische Element auf das klangliche bezogen

... suspirar fragante del pífano ...

als auch umgekehrt:

la mirra y el incienso salmodiarán su olor.

11. Das Bild.

Wir haben den Symbolismus als eine besondere Epoche der Romantik und dem Realismus gegenübergestellt. Durch ein dieser Epoche eigenes Erleben ergibt sich für sie eine besondere Art der Weltschau. Der Symbolist sieht oder fühlt vor allem — im Gegensatz zum Realisten — die Sphäre, in der es keine materielle Gebundenheit gibt. Die materielle Welt erscheint ihm von sekundärer Bedeutung, mehr als Schein denn als Sein. Er anerkennt kein materielles Sein; denn alle Materie ist flüchtig:

Todo es fugitivo ...

Wenn der Symbolist die Materie darstellt, so ist sie nur Widerschein von etwas Höherem, und er zeigt sie nur in flüchtigen Bildern. Mit Vorliebe sucht er aber das Unfaßbare auszudrücken. Um sich verständlich zu machen, gebraucht er Bilder, Vergleiche, Symbole.

a) Der Vergleich.

Der Vergleich ist das einfachste Mittel, etwas schwer Faßbares verständlich zu machen. Besonders deutlich ist dies, wenn etwas Abstraktes durch ein konkretes Bild erklärt wird.

Die meisten Bilder, die Antonio Machado bringt, sind von dieser Art. Er vergleicht die Liebe einer roten Flamme:

...Y era el Amor, como una roja llama... AM 27.

In ihrer Wirkung ist die Liebe wie der goldene Saft der Reben:

subiósele el amor al la cabeza
como el zumo dorado de la viña... AM 125.

Die Schmerzen sind bald wie Seidenraupen, bald wie schwarze Schmetterlinge:

Eran ayer mis dolores
como gusanos de seda
que iban labrando capullos;
hoy son mariposas negras. AM 93.

Das Leid arbeitet wie die Bienen:

¡Oh, tiempo en que mis pesares
trabajaban como abejas! AM 93.

Sorge und Kummer können befruchtend wirken; wenn aber das Maß überschritten ist, wirken sie vernichtend:

¡Oh, tiempo en que mis dolores
tenían lágrimas buenas,
y eran como agua de noria
que va regando una huerta!
Hoy son agua de torrente
que arranca el limo a la tierra. AM 93.

Auch bei Jiménez finden wir den konkretisierenden Vergleich:

...es el alma como un inmenso lago
con orillas de oro... AS Nr. 263.

Der Schlaf ist eine Brücke, die vom Heute ins Morgen führt, der Traum das Wasser, das unter der Brücke hindurchfließt:

El dormir es como un puente
que va del hoy al mañana.
Por debajo, como un sueño,
pasa el agua. AS Nr. 417.

Auffallend ist dabei, daß Jiménez nicht den Traum dem Wasser vergleicht, sondern umgekehrt das Wasser dem Traum, so daß aus dem konkretisierenden Vergleich ein abstrakter Vergleich wird. Jiménez hat meist sehr schöne Bilder gefunden:

...Una paz tan suavísima
como el caer de la nieve. AS Nr. 134.

Manuel Machado bevorzugt Abstraktes zum Vergleich:

Es pálida su tez como la tarde... MM 25.

Pero, como la noche,
eres dulce y terrible,
misteriosa,
llena de muertes, de pasión... MM 61.

Como una caricia
dorada, el cabello,
tendido, sus hombros
cubría... MM 29.

Konkretisierende Vergleiche sind bei ihm selten. Das hängt wohl damit zusammen, daß M. Machado im Gegensatz zu Jiménez meist Konkretes behandelt. Der Vergleich ins Abstrakte entsteht aus dem Bedürfnis heraus, sich vom Konkreten ins Vage zu flüchten; er dient zur poetischen Ausschmückung. Auch der Vergleich zweier konkreter Dinge ist oft ein effektvolles Stilmittel:

...tus rojos labios como una roja amapola. MM 92.

Wenn Manuel Machado auch gelegentlich einen konkretisierenden Vergleich bringt, so überwiegt doch die andere Art:

Como una caricia, el pelo
La boca, como una flor.
La mano, como un consuelo
balsámico y bienhechor. MM 95.

Von höchst poetischer Wirkung kann der Vergleich abstrakter Dinge sein. Hier gleiten wir in eine irrationale Atmosphäre, wie wir sie nur bei den tiefsten der spanischen Symbolisten, bei Antonio Machado und Juan Ramón Jiménez, finden:

En una tarde clara y amplia como el hastío... AM 29.

Es ist eine Atmosphäre von Traum und Schatten, in die der Intellekt nicht eindringen kann.

¡Frajilidad alegre, aurora de la pena,
que, cual la sombra, ablandas el obstinado ceño;
roja como una rosa detrás de una azucena,
pura como la vida tras de un cristal de ensueño! AS Nr. 292.

Auch beim identifizierenden Vergleich, bei dem die Vergleichspartikel wegfällt und die Vergleichsobjekte einander gleichgesetzt werden, ist das Vergleichsmittel meist konkreter Art:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera. AM 62.

...era luz mi alma
que hoy es bruma toda... AM 80.

...su mano
era una rosa blanca... AM 38.

Es gibt freilich auch Ausnahmen:

El mar es un sueño sonoro ... AM 56.

b) Die Metapher.

Bei der Metapher stehen Vergleichsobjekt und Vergleichsmittel in einem noch engeren Verhältnis. Das Vergleichsmittel ist entweder Apposition (appositionelle Metapher) oder es nimmt die grammatische Stellung des Vergleichsobjektes ein und drängt dieses in den Genitiv (genitivische Metapher).

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos ... MM 7

sagt Manuel Machado von sich. Die Metaphern, die er gebraucht, sind stets leicht verständlich und fast paradigmatisch:

... el lobo blanco del invierno ... MM 9

la lluvia
de su cabello de oro ... MM 68.

Antonio Machado verwendet die Metapher selten. Gewöhnlich dient sie bei ihm der Entmaterialisierung, also der Poetisierung im symbolistischen Sinn:

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios. AM 29.

Auch bei konkreten Bildern bleibt meist der Eindruck der Unwirklichkeit:

Leváronse tus hadas
el lino de tus sueños. AM 82

Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir ... AM 83.

Selten dient das Bild der Konkretisierung:

... la lumbre
inagotable de tu aljaba negra ... (das Auge) AM 40
Las ascuas de un crepúsculo morado ... AM 42.

Auch bei Jiménez sind recht plastische Bilder zu finden:

... la elevada
torre de mi divino pensamiento ... AS Nr. 326

Cuando te enciendes, faro de mi alma,
torre de ensueño,
y prendes en tu luz toda la vida
— este doble silencio, mar y playa —,
¡qué hermoso eres!
Luego, ¡qué triste
cuando estás apagado,
faro en el día, torre de ladrillo! AS Nr. 440.

Daneben stehen Bilder, die ganz irrational empfunden sind:

...las tardes claras de alegría en paz... AS Nr. 520.

Der Eindruck des Unwirklichen verstärkt sich, je mehr sich solche Bilder häufen:

Cobré la rienda,
di la vuelta al caballo
del alba;
me entré, blanco, en la vida.

¡Oh, cómo me miraban,
locas,
las flores de mi sueño,
levantando los brazos a la luna! AS Nr. 424.

Besonders in den späteren Werken lassen sich die Metaphern oft kaum erkennen:

Arbol que traigo en mí, como mi cuerpo,
del jardín; agua, alma;
¡qué música me hacéis allá en mi vida... Poe Nr. 80[107]).

¡Presente, porvenir, llama en que sólo
quiero arder; manos frescas de la aurora,
entre las hojas verdes de los chopos — ¡mayo! —
con agua libre al pie y sin jardinero;
manos, todas cuerpo desnudo,
que tan bien vienen a mis manos ávidas! AS Nr. 518.

c) Das Symbol.

Auch im spanischen Symbolismus spielt das Symbol eine bedeutende Rolle; gerade das Wesentliche, was die spanischen Modernisten zu sagen haben, sehen wir in symbolische Form gekleidet.

Die Symbolik Rubén Darios ist einfach und klar. Zwei Symbolkreise sind es, die bei ihm immer wiederkehren und die sich in ihrer Symbolik überschneiden: der Schwan und der Azur. Der Schwan ist so allgemein Symbol der modernistischen Dichtung geworden, daß eine Kampfansage gegen den Modernismus mit den Versen beginnt:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente... Onís 493.

Der Verbindung von Leda mit dem Schwan entspringt Helena, das Sinnbild der Schönheit, und so wird der Schwan, d. h. die neue Dichtung, zum Urheber der Schönheit überhaupt[108]). Das Blau des Himmels ist Symbol der Unendlichkeit und wird ebenso zum Symbol der Kunst, die sich um das Unendliche bemüht. Das Gedicht *Blasón* vereinigt die beiden Symbole im Wappenschild der modernistischen Dichtung.

---

107) Vgl. Neddermann S. 136.
108) Vgl. El cisne, Prosas 776.

Eine solche das ganze Werk umfassende Symbolik kennt die Dichtung Manuel Machados nicht. Dagegen ist in dem Werke Antonio Machados die Duero-Landschaft ein bleibendes Symbol des heutigen Spanien in seiner Armut und Hoffnungslosigkeit. Diese gewaltige Symbolik durchzieht die meisten Gedichte in dem Bande Campos de Castilla.

Auch bei Jiménez ist die Landschaft Symbol, doch steht Jiménez nicht eine bestimmte Landschaft vor Augen, sondern eine ideale Parklandschaft, in der sich das Innere des Dichters widerspiegelt. Neben dieser Symbolik, die hauptsächlich die Jugendgedichte umfaßt zeigt seine Dichtung noch symbolische Bilder anderer Art. Wie Rubén Darío hat auch Jiménez die Dichtkunst symbolisiert; sein Symbol ist nicht der Schwan, sondern die Ähre, die ihr Korn immer von neuem in den Boden senkt, bis das ideale Bild der Ähre entsteht. Ebenso bemüht sich auch der Dichter stets um eine schönere Form, bis das Ideal erreicht ist. In diesem Sinnbild äußert sich zugleich die Art des Dichters Jiménez, die so ganz von der Daríos verschieden ist. Bei Darío entstand die Dichtung symbolisch aus einem Schöpfungsakt, aus der Verbindung des Schwanes mit Leda; bei Jiménez entsteht sie aus einem dauernden Ringen mit dem Stoff und aus immer neuer Vertiefung:

> Y...¡otra vez a la tierra! Anhelo inestinguible,
> ante la norma única de la espiga perfecta,
> de una suprema forma, que eleve a lo imposible
> el alma, ¡oh poesía!, infinita, áurea, recta! AS Nr. 152

IV.

ERGEBNIS UND GESAMTANSICHT.

1. Wesen und Bedeutung der symbolistischen Dichtung.

In Spanien wie in Deutschland, Frankreich und England bedeutet die Epoche vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zum Weltkrieg einen Höhepunkt in der Lyrik, wie er seit der Zeit der Romantik nicht mehr erreicht worden war. Das Werk der Symbolisten ist im allgemeinen wenig umfangreich, dafür sind aber die einzelnen Produkte umso wertvoller, da jeder der bedeutenderen Dichter seine Eigenart wahrte. Zur Bildung von dichterischen Schulen kam es nur in Frankreich — es sei an die *Ecole romane* erinnert —, wenn man vom George-Kreis in Deutschland absieht, der ja etwas wesentlich anderes ist.

Der Symbolismus ist eine europäische Erscheinung. Die vergleichende Literaturwissenschaft hat Beziehungen zwischen dem französischen Symbolismus einerseits und den entsprechenden deutschen, englischen und spanischen Strömungen andrerseits festgestellt. Frei-

lich vermag in unserer Zeit die Kenntnis fremden Schrifttums nichts über einen näheren Zusammenhang zu besagen. Auch die Übernahme gewisser Eigenheiten in Sprache und Ausdruck fremder Vorbilder setzt noch keinen wirklichen Zusammenhang voraus und vermag auch keinen herzustellen. Anders ist es, wenn ein junger Dichter oder eine aufsteigende Dichtergruppe irgendwo das Ideal verwirklicht sieht oder zu sehen vermeint, das sie sich selbst vorgestellt haben. Eine solche Wahlverwandtschaft, der Raum und Zeit kein Hindernis mehr sind, muß aber von vorne herein vorhanden sein und kann nicht erworben werden.

Die abendländischen Kulturen sind durch Bande der Religion, der Geschichte und des Bluts miteinander zu einer gewissen Einheit verbunden. Völker, die etwa auf derselben Stufe stehen, haben meist ähnliche Aufgaben. Der plötzliche Fortschritt in den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen bewirkte in Ländern wie Deutschland, England und Frankreich dieselbe Überschätzung der Spannkraft des menschlichen Geistes und dieselbe Geringschätzung und Ignorierung der Kräfte der Seele. Überall baut sich die symbolistische Bewegung auf anderen Grundlagen auf, sie geht in den verschiedenen Ländern verschiedene Wege, aber alle diese Wege führen in derselben Richtung: die übersinnlichen Werte wieder in das menschliche Leben einzubeziehen.

2. Der Modernismus und der europäische Symbolismus.

Der spanische Modernismus ist am ehesten dem französischen Symbolismus zu vergleichen. Als der junge Darío nach seinen ersten dichterischen Versuchen die französische Dichtung kennen lernte, hatte er ohne Zweifel den Wunsch, es dem großen Dichter Victor Hugo gleichzutun. Wohl kannte er die spanischen Dichter der Vergangenheit, aber ihr Ruhm verblaßte gegenüber dem Ruhme Victor Hugos und anderer französischer Zeitgrößen. Bei dem Prestige, das die französische Literatur damals in den südamerikanischen Ländern hatte, ist dies begreiflich. Das Interesse galt nicht nur der französischen Kultur als solcher, sondern der europäischen Kultur überhaupt, als deren Vermittlerin man die französische ansah. Rubén Darío lernte ja auch die antike Kultur nur durch Frankreich kennen.

Man darf aber den französischen Einfluß auf das Werk Daríos nicht überschätzen. So offensichtlich dieser Einfluß ist, ist er doch nur oberflächlich und läßt von den *Prosas profanas* an stark nach. Darío war damals noch nicht 30 Jahre alt; Spanien lernte er erst nach dem Krieg von 1898 wirklich kennen. Auch Paris hatte er 1893 nur auf der Durchreise nach Buenos Aires kurz gesehen; obwohl er später in Paris seinen Wohnsitz nahm, war der französische Einfluß dauernd im Sinken begriffen.

Was Rubén Darío wollte, sagt er im Vorwort zu *El canto errante*: „Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado

ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal." [109]) Die französische Dichtung diente dem jungen Nikaraguaner zur Ausweitung seines Gesichtskreises und zur Einführung in die geistige Welt Europas. Die in der Tradition erstarrte spanische Dichtung war dazu nicht geeignet und auf die spanisch-amerikanische Tradition konnte sich Darío vollends nicht beschränken; denn es scheint ein Gesetz zu sein, daß Dichter, die auf kolonialem Boden aufgewachsen sind, erst durch die Berührung mit dem Mutterlande zu ihrer höchsten Entfaltung kommen.

Rubén Darío bewahrte stets seine Eigenart. Schon Valera schrieb in seiner Beurteilung von *Azul*: „... Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia." [110])

Auch bei Manuel Machado ist der französische Einfluß deutlich erkennbar, besonders in den *Caprichos*. Die französische Dichtung ist aber nur *eine* Quelle der Inspiration; wir finden daneben immer noch das spanisch-andalusische Element. Für M. Machado hat der französische Symbolismus den Weg vorgezeigt. Viele der technischen Errungenschaften der französischen Dichter ließen sich ohne weiteres auf den spanischen Vers übertragen. Es darf nicht außer acht gelassen werden, daß Machado wie Rubén Darío in vielem bahnbrechend war. Die Neuerungen Ruedas waren unbedeutend gewesen und Darío war 1898 in Spanien noch wenig bekannt, so daß sich die spanischen Dichter, M. Machado voran, ihren eigenen Weg bahnen mußten.

Während sich im Werke Daríos die französische Literatur von Victor Hugo an widerspiegelt, findet sich bei M. Machado fast nur die Nachahmung Verlaines. Für Darío war die französische Dichtung ein Bildungserlebnis, für Machado nur ein technisches Mittel zur Erneuerung des Verses. Die Gedichte Machados über französische Themen sind großenteils nur um der Form willen geschrieben.

Die Dichtung Antonio Machados unterscheidet sich nach Form und Charakter von der seines Bruders Manuel. Von allen Modernisten bleibt keiner so sehr im Rahmen der besten spanischen Tradition wie Antonio Machado, der damit beweist, daß auch in der Generation von 1898 viel traditionelle Kraft ruht.

Auch bei Juan Ramón Jiménez dürften die Einflüsse von französischer Seite das Bild der Dichtung nicht wesentlich berührt haben. Eher ist anzunehmen, daß die anglo-irische Dichtung auf die spätere Entwicklung des Dichters — etwa von 1916 ab — befruchtend gewirkt hat. Wenn sich Jiménez in den letzten Jahren mit der Übersetzung

109) Obras S. 936.
110) Carta prólogo del 22 de octubre 1888.

irischer Dramen beschäftigt hat, so ist dies ein viel klareres Zeichen einer Wesensverwandtschaft, als wenn junge Dichter sich in der Nachahmung französischer Zeitgrößen gefallen. Das auffallend starke Interesse Jiménez' für die irischen Dichter[111]) ist ein deutlicher Beweis für die Gemeinsamkeit, die den symbolistischen Bewegungen in Europa innewohnt.

Zum erstenmal wird auch Amerika in diesen Kulturkreis einbegriffen: es beginnt sogar schon eine bedeutende Rolle zu spielen. Wie Rubén Darío zur Erneuerung der spanischen Dichtung beitrug, so steht jetzt der Nordamerikaner T. S. Eliot in der ersten Reihe der englischen Dichter. Seit Baudelaire von Edgar Poe Anregung erhielt, haben die Wechselbeziehungen zwischen Europa und Amerika nicht aufgehört. Walt Whitman fand Nachahmer in Südamerika (José Santos Chocano) und Spanien (Pérez de Ayala). Andere Nordamerikaner gingen ganz im französischen Symbolismus auf (Stuart Merrill und Francis Viélé-Griffin).

3. Ausklang der symbolistischen Dichtung.

Die Hauptwerke der Symbolisten wurden in dem Zeitraum von 1898 bis 1918 geschrieben. Zwar fallen die ersten Werke Daríos in eine frühere Zeit und die Spätwerke der Generation von 1898 in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts; doch wie damals die Dichtung eines Núñez de Arce oder eines Campoamor im Vordergrund stand, so hatte sich nach dem Weltkrieg eine neue Generation in den Mittelpunkt des Interesses geschoben.

Aus den Gruppen, die sich in den Übergangsjahren in Futurismus, Dadaismus und ähnlichen Experimenten hervortaten, heben sich wieder einige Dichter heraus, die sich einen Namen in der Geschichte der spanischen Dichtung sicherten; sie werden meist unter dem Namen „Ultraisten" zusammengefaßt.

Der *Ultraismo* ist keine Schule, sondern ein Freundeskreis von Dichtern, die alle in den 90er Jahren geboren sind. Es sind hier die Namen Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, F. García Lorca und — ein Jüngerer — Rafael Alberti zu nennen. Von amerikanischen Dichtern hat sich nur Vicente Huidobro vorübergehend einen Namen gemacht als Gründer der Schule der *Creacionistas*. Mit dem Tode Daríos ist der amerikanische Einfluß allgemein zurückgegangen.

Im Ultraismus äußern sich zwei Strömungen. Salinas und Jorge Guillén knüpfen in ihrer intellektuellen Dichtung an die Entwicklung an, die Jiménez in seinen späteren Werken angezeigt hat. Die Emotion, die in ihrem Werk ganz zurücktritt, zeigt sich wieder bei den jüngeren Ultraisten, García Lorca und Alberti, die beide aus Andalusien stammen.

111) Jiménez hat auch einige Gedichte von AE übersetzt.

4. Wertung der symbolistischen Dichtung.

Eine abschließende Wertung der symbolistischen Dichtung ist heute noch nicht möglich, doch läßt sich soviel sagen, daß die spanische Lyrik im Symbolismus einen Aufschwung genommen hat wie kaum in der Romantik. Rubén Darío, Antonio Machado, Manuel Machado und Juan Ramón Jiménez haben sich einen ständigen Platz unter der Zahl der großen spanischen Lyriker gesichert.

Zwar hat die Generation von 1898 nicht alles erreicht, was sie erhofft hatte. Die Erneuerungsbestrebungen, die eine nationale Wiedergeburt des Landes zum Ziel hatten, blieben im Literarischen stecken. Antonio Machado hat der Enttäuschung darüber in einem Gedicht aus dem Jahre 1914 Ausdruck verliehen:

> ... Ya entonces, por el fondo de nuestro sueño — herencia
> de un siglo que vencido sin gloria se alejaba —
> un alba entrar quería; con nuestra turbulencia
> la luz de las divinas ideas batallaba.
>
> Mas cada cual el rumbo siguió de su locura;
> agilitó su brazo, acreditó su brío;
> dejó como un espejo bruñida su armadura
> y dijo: „El hoy es malo, pero el mañana ... es mío."
>
> Y es hoy aquel mañana de ayer ... Y España toda,
> con sucios oropeles de Carnaval vestida
> aun la tenemos: pobre y escuálida y beoda,
> mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida.
>
> Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
> la voluntad te llega, irás a tu aventura
> despierta y transparente a la divina lumbre,
> como el diamante clara, como el diamante pura. AM 235.

Die Jugend ging aber über die Generation von 1898 mit einem für Spanien bezeichnenden Radikalismus hinweg. Erst allmählich wird sich die Bedeutung der Generation offenbaren. Was die Generation von 1898 im weiteren Sinn, zu der Namen wie Unamuno, Benavente, Maeztu und Valle Inclán zu zählen sind, geleistet hat, steht der symbolistischen Generation in Frankreich, England, Deutschland um nichts nach, und es ist wohl nur der unglücklichen politischen Lage Spaniens zuzuschreiben, daß die Namen seiner Dichter und Denker in Europa nicht in hellerem Licht erstrahlen.

Für die Anregung zu dieser Arbeit bin ich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Rohlfs zu großem Dank verpflichtet, ebenso Herrn Professor Walter Starkie von Dublin University, der mir die persönliche Bekanntschaft mit den bedeutendsten spanischen Dichtern vermittelte.

LEBENSLAUF.

Ich bin am 23. August 1912 in Stuttgart als Sohn des Versicherungsbeamten Adolf Lepiorz und seiner Ehefrau Hedwig, geb. Schindler, geboren. Nach 2 Jahren Elementarschule besuchte ich das Dillmann-Realgymnasium in Stuttgart, wo ich im Frühjahr 1930 die Reifeprüfung ablegte. Ich widmete mich dann dem Studium der neueren Sprachen und der Geschichte und studierte an den Universitäten Innsbruck, Paris, Berlin und Tübingen. Vom Deutschen Akademischen Austauschdienst erhielt ich für das Jahr 1934/35 eine Freistelle am University College Dublin; am Ende dieses Studienjahres erwarb ich mir an der National University of Ireland den Grad eines Bachelor of Arts (B. A.). In den Sommer 1935 fällt auch mein Aufenthalt in Spanien. Im Frühjahr 1936 legte ich in Tübingen die 1. Dienstprüfung für das höhere Lehramt ab.